

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

E.A.P. DE ARTE

**El canon de la figura humana mochica en pintura de
línea fina en cerámica botella gollete asa estribo fase
IV, en la colección del Museo Arqueológico Rafael
Larco Herrera**

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Arte

AUTOR

Marcel Hector Cáceres De la Cruz

ASESOR

Sara Acevedo Basurto

Lima - Perú

2016

En memoria de mi abuela Juana Campos Castillo. A mis padres Julio Cáceres Jiménez y Miriam Gladys De la Cruz Campos por haberme ayudado a labrarme una vida sin apartarme de mis sueños.

Índice de contenido

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I El concepto de canon y el arte mochica.....	13
1.1. El canon.....	13
1.2. El concepto de canon aplicado al arte moche.....	19
CAPÍTULO II La pintura de línea fina en el arte mochica.....	23
2.1. Desarrollo de la pintura de línea fina	23
2.1.1. Tecnología de la cerámica	23
2.1.2. Características plásticas de la pintura de línea fina	25
2.1.3. Lugares de desarrollo	27
2.1.4. Los artistas de la pintura de línea fina.....	29
2.2. La fase IV. La botella gollete asa estribo con pintura de línea fina	32
2.3. La temática de la Fase IV en pintura de línea fina.....	34
CAPÍTULO III Tipos de figura humana representados en el arte mochica.....	36
3.1 El tipo sacerdote	42
3.2 El tipo sacerdotisa.....	45
3.3 El tipo personaje principal en la Ceremonia de sacrificio o de la Presentación.....	47
3.4 El tipo personaje que participa en la Ceremonia de la hoja de coca...	50
3.5 El tipo cazador de venados.....	54
3.6 El tipo cazador de aves.....	57
3.7 El tipo recolector de caracoles	59
3.8 El tipo pescador	61
3.9 El tipo personaje trasportado en un caballito de totora.....	64
3.10 El tipo corredor ritual.....	67
3.11 El tipo personaje que participa en el Bádminton ceremonial o Lanzamiento de las flores.....	71
3.12 El tipo músico y el danzante de la sogá.....	73
3.13 El tipo guerrero	77
3.14 El tipo prisionero	81

CAPÍTULO IV Estudio del canon por medio de las medidas de las figuras humanas en piezas mochica.....	83
4.1 La colección del Museo Larco y su catálogo electrónico	83
4.2 Procedimiento para seleccionar el corpus	83
4.3 Selección del corpus	84
4.4 Nomenclatura de las imágenes	85
4.5 Medida de las figuras humanas del corpus	86
4.6 El cuadro de medidas de las figuras humanas de las piezas	87
4.7 Interpretación de resultados de medición:	92
4.7.1 El sacerdote	92
4.7.2 La sacerdotisa.....	94
4.7.3 El personaje que participa en la Ceremonia de sacrificio o de la presentación.....	96
4.7.4 El personaje que participa en la ceremonia de la hoja de coca....	96
4.7.5 El cazador de venados	98
4.7.6 El cazador de aves	99
4.7.7 El recolector de caracoles	101
4.7.8 El pescador	103
4.7.9 El personaje transportado en un caballito de totora	106
4.7.10 El corredor ritual.....	106
4.7.11 El personaje que participa en el Bádminton Ceremonial o Lanzamiento de las Flores	130
4.7.12 El músico y el danzante de la sogá.....	132
4.7.13 El guerrero	139
4.7.14 El prisionero	150
4.8 Selección de figuras de pie en el que se establece el canon mochica	155
CONCLUSIONES	158
BREVE GLOSARIO DE TÉRMINOS	164
BIBLIOGRAFÍA	165

INTRODUCCIÓN

Esta investigación se encuentra dentro del campo del análisis temático y formal. Se trata del estudio del canon¹ de la figura humana en la pintura de línea fina² sobre cerámica de forma botella gollete asa estribo, estilo fase IV mochica³. Se busca determinar en qué medida los artistas mochicas hicieron uso de un canon antropométrico⁴.

Partiendo del planteamiento de que la cerámica mochica está dividida en cinco fases según Rafael Larco Hoyle (1948) – criterio que a pesar de las objeciones surgidas, ha sido ampliamente usado y se sigue utilizando - y que en cada una de estas fases hay un cambio estilístico de las formas tanto de la cerámica como de la pintura que lleva, nos induce a pensar que tuvieron que haber convenciones en cada una de estas fases respecto de la figura humana, más aún cuando se observa un desarrollo⁵ de la misma que va de las primeras fases I y II en un sentido realista hacia la fase IV, donde se establece la cúspide de esta tendencia al realismo, para luego ser la fase V ya algo distinto.

Otro aspecto que induce a pensar en la utilización de un canon por los mochicas es el conocimiento mediante la Historia del Arte del uso de un canon antropométrico en las manifestaciones artísticas de muchas culturas como Egipto - en donde vemos elementos artísticos⁶ que son base para el desarrollo del arte en occidente - y Grecia; así como de otras latitudes, como ejemplo

¹ En general, norma correcta y aceptada como clásica, o sistema de relaciones armónicas entre las diversas partes de una obra. (Fatás y Borrás, 1999)

² Se conoce como pintura de línea fina o *fineline painting* en inglés (Donnan 1999) a aquella técnica que consiste en utilizar una punta muy fina para hacer los trazos sobre la cerámica; luego de ello con un instrumento a manera de pincel muy fino se sobrepasa las líneas con pintura.

³ En esta tesis se ha optado por la terminología que usó Rafael Larco para designar a esta Cultura donde la palabra *mochica* se refiere al gentilicio del valle de Moche lugar donde se identificó a esta cultura por primera vez.

⁴ Antropométrico es, según la Real Academia de la Lengua Española (2013), lo perteneciente o relativo al tratado de las proporciones y medidas del cuerpo humano.

⁵ El concepto de desarrollo junto al de evolución presente en la cerámica mochica lo observamos tanto en los primeros estudios planteados por Larco (1948) como en las publicaciones contemporáneas de Donnan (1999).

⁶ En arquitectura podríamos mencionar la columna y en escultura el modelo del kouros.

tenemos a los olmecas en América. Estas culturas alcanzaron una madurez en su desarrollo artístico al igual que el arte mochica.

En cuanto al estudio de la figura humana realizada en pintura de línea fina mochica es Christopher Donnan (1999) quien permite realizar un estudio de los tipos de figura humana gracias a sus trabajos donde determina que toda la representación de la pintura de línea fina mochica está circunscrita a un número determinado de temas⁷.

Por otro lado, Anne-Marie Hocquenghem en su *Iconografía mochica* (1987) al establecer una relación entre las representaciones mochicas y su vinculación a un calendario agrícola permite comprender el significado de las figuras humanas representadas, desde las discutidas posibilidades pero existentes de la interpretación iconológica⁸.

Existen además estudios iconográficos, muchos de ellos realizados por arqueólogos que tratan de probar sus postulados con evidencia arqueológica. En varios de ellos se estudian los elementos de la pintura de línea fina y también el material del que está hecho el soporte, en este caso la cerámica o de la composición de los pigmentos y también la de los elementos visuales que componen las representaciones como son los personajes humanos presentes: los sacerdotes, guerreros, cazadores, prisioneros, etc.

En cuanto al desarrollo de un canon en la figura humana realizada en la pintura de línea fina mochica es también Christopher Donnan (1999) quien realiza algunos acercamientos al mencionar la posibilidad de un canon de tres cabezas a partir de la fase IV. Otro investigador que plantea la existencia de un canon en la figura humana mochica es Miguel Angel Alomía Desmé (1991)

⁷ Makowski (2001), menciona como la primera publicación de Donnan con estos postulados a: Donnan, Christopher. (1975). "The thematic approach to Moche Iconography". *Journal of Latin American Lore*, 1.2: 147-162, Los Angeles.

⁸ Aunque se ha planteado el hecho de que Anne Marie Hocquenghem se retractara (Victorio, 2009, p. 58), creemos que su metodología ha servido como base a muchos otros investigadores. Solo para referirnos a este hecho en particular, se han observado en las humanidades muchos casos donde un autor cambia de parecer; tenemos así para el entendimiento de la postmodernidad la figura del filósofo Ludwig Wittgenstein que afirmó una teoría y luego se desdijo de esta, sin que ello afecte la valoración de sus primeros planteamientos.

quien a partir del análisis plástico de la figura humana mochica se propone desarrollar un modelo de personaje humano de utilidad para el arte gráfico.

Existen también investigaciones pioneras realizadas por Jorge Muelle (1936) y Arturo Jiménez Borja (1938), en donde se realizan observaciones significativas sobre la figura humana desde el punto de vista plástico.

En la presente tesis se ha planteado un problema general en forma de pregunta que engloba la finalidad de la tesis y tres problemas secundarios planteados también como preguntas que luego servirán de base para el desarrollo de los capítulos.

El problema general de nuestra investigación es:

1. ¿Cuáles son las características plásticas de la figura humana mochica en la pintura de línea fina en cerámica botella gollete asa estribo fase IV que nos permiten proponer la existencia de un canon, haciendo uso de una muestra de piezas de la colección del Museo Larco⁹?

Los problemas específicos son los siguientes:

1. ¿En qué contexto histórico artístico se produjo este material en la que se representó la figura humana?
2. ¿Cómo se clasifican a las figuras humanas representadas en la pintura de línea fina de la cerámica mochica fase IV?
3. ¿Cuáles son las proporciones de las figuras humanas representadas en la muestra de la colección del Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera que nos permiten proponer un canon en la pintura de línea fina de la cerámica mochica fase IV?

⁹ Este es el nombre que en la actualidad usa el Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, por lo que en el presente trabajo usaremos ese nombre.

La importancia que tiene el presente trabajo radica en la comprensión de la estética mochica con sus propias leyes. El canon mochica nos permitirá conocer la existencia de normas de creación propias de los mochicas.

El estudio de las proporciones de la figura humana en la pintura de línea fina mochica en cerámica botella gollete asa estribo fase IV, nos lleva primero al esclarecimiento de la figura a partir de su contenido con lo que se contribuye al entendimiento del significado iconográfico de las figuras humanas representadas.

La justificación central de nuestra investigación está dada por la búsqueda de una metodología que nos permita establecer cuál era el canon de la figura humana mochica. Este método consiste en la medición de las figuras humanas sobre las mismas cerámicas botellas gollete asa estribo de la fase IV, que forman parte de la colección del Museo Larco.

Finalmente el establecer la existencia de un canon de la figura humana mochica en cerámica botella gollete asa estribo fase IV nos permite demostrar el conocimiento matemático mochica por medio del uso de la proporción numérica.

Los objetivos de nuestra investigación se corresponden tanto como el problema general y con los problemas específicos.

El objetivo general es:

1. Determinar las características plásticas de la figura humana mochica que nos permitan proponer la existencia de un canon en la pintura de línea fina representada en botella gollete asa estribo estilo mochica fase IV con piezas del Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera.

Los objetivos específicos son:

1. Esclarecer el contexto histórico artístico en el que se desarrolla la pintura de línea fina sobre cerámica botella gollete asa estribo en el que se representa la figura humana.

2. Establecer tipologías para clasificar la figura humana representada en la pintura de línea fina de la cerámica mochica fase IV.
3. Establecer un canon a partir de la medición de las figuras humanas representadas en la pintura de línea fina de la cerámica mochica fase IV, en piezas de la colección estudiada.

Las hipótesis están en relación a los objetivos, con lo que se concluye la secuencia problema, objetivo e hipótesis.

La hipótesis general es:

1. Las pinturas de línea fina de figuras humanas del arte mochica realizadas sobre botella gollete asa estribo fase IV, se han ejecutado de acuerdo a criterios que establecen regularidades de proporción que responden a un canon de creación en dichas pinturas.

Las hipótesis específicas son:

1. Las características plásticas del arte mochica están asociadas al inmenso desarrollo artístico cultural mochica que existió durante la Fase IV específicamente entre los valles de Chicama hasta Nepeña.
2. Existiendo una clasificación temática general se trata de seleccionar y establecer una clasificación tipológica de figuras humanas para poder seleccionar un corpus.
3. El promedio de las proporciones en las figuras humanas de la muestra de la colección del Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera nos lleva a proponer la existencia de un canon.

El presente trabajo consta de cuatro capítulos. El capítulo I se titula: *el concepto de canon y el arte mochica*, trata acerca de la definición de canon, su uso en algunas culturas y sobre los estudios que existen acerca del canon de la figura humana en la cultura mochica. Los capítulos II, III y IV se desprenden de los tres objetivos específicos de la presente investigación de forma que a cada

objetivo le corresponde el desarrollo de un capítulo. El capítulo II titulado: *la pintura de línea fina en el arte mochica*, busca establecer la característica material de la cerámica y contextualizar la obra. En el capítulo III tiene por título: *tipos de figura humana representados en el arte mochica*, se desarrolla una clasificación de la figura humana encontrando catorce tipos, explicando las características temáticas de cada uno de ellos. El capítulo IV llamado: *estudio del canon por medio de las medidas de las figuras humanas en piezas mochicas*, se ha realizado la medición de un corpus compuesto por 159 figuras humanas pintadas sobre las piezas, a partir de estas medidas, se trata de establecer un canon mochica.

En cuanto a la identificación de variables tenemos dos variables en nuestra investigación:

Una variable sería: las características plásticas de la figura humana que en este caso se refieren principalmente al uso de las proporciones.

La otra variable sería: el canon de la figura humana; que es la regla o convención aceptada, y que se encuentra presente.

La primera variable es independiente ya que estas características están presentes en la figura humana mochica sin depender de la otra variable.

La segunda variable es dependiente porque depende del grado de uso de la primera variable para poder hablar de un canon en la figura humana mochica.

Esta es una investigación cualitativa y cuantitativa, a la vez que histórico - artística, porque se basa en el estudio de mediciones cuantificables de casos particulares de representación a la vez que de fuentes e información de historia del arte, arqueología, antropología y otras disciplinas. El sujeto u objeto de estudio es: la figura humana mochica pintada sobre la cerámica botella gollete asa estribo estilo mochica fase IV.

Sobre nuestra muestra y metodología, se parte del hecho de que el Museo Larco cuenta con una colección aproximada de 45 000 piezas. Hasta el 2007 estaban catalogadas 44 000 piezas (más del 95%) disponibles en su catálogo

en línea. De esta población las piezas que nos interesan para el presente estudio son aquellas que presentan figuras humanas y que deben reunir los requisitos de ser cerámica botella gollete asa estribo y pertenecer a la fase IV.

Teniendo en cuenta estos criterios para la selección de la muestra, se observó que no existen muchas piezas con las características requeridas por lo que nuestro corpus en realidad no es muy amplio en cuanto a número de piezas. Se han seleccionado 27 botellas gollete asa estribo con pintura de línea fina; pero si es numeroso en cuanto a figuras analizadas siendo un total de 159 figuras humanas las que componen nuestro corpus.

Para la selección de nuestro corpus tuvimos que recurrir primero a la teoría, luego al catálogo y finalmente a la misma pieza; pudiéndola resumir en tres pasos:

- Primero: identificación de los tipos de figura humana mochica, a partir de los temas que se desarrollan en su iconografía y que han sido tratados ampliamente en estudios previos vistos en el estado de la cuestión:
 1. El sacerdote
 2. La sacerdotisa
 3. El personaje principal en la Ceremonia de sacrificio o de la presentación
 4. El personaje que participan en la Ceremonia de la Hoja de Coca
 5. El cazador de venados
 6. El cazador de aves
 7. El recolector de caracoles
 8. El pescador
 9. Trasportado en un caballito de totora
 10. El corredor ritual
 11. El personaje que participa en el Bádminton Ceremonial o Lanzamiento de las Flores
 12. El músico y el danzante de la soga
 13. El guerrero
 14. El prisionero

- Segundo: ubicación en el catálogo en línea de la página web del Museo Larco los catorce tipos de figuras humanas representadas en piezas botella gollete asa estribo fase IV de su colección.
- Tercero: medición de las figuras humanas primero de forma virtual mediante la aplicación del programa AutoCAD haciendo uso de fotografías digitales en alta resolución cedidas por el Museo Larco y después midiendo las figuras sobre el mismo soporte, para saber cuáles son sus medidas y proporciones.

Los datos obtenidos de las mediciones de las figuras humanas se consignaron en un cuadro Excel para su análisis. Se presenta por cada figura humana, las medidas de la cabeza, tronco, falda, piernas y el total.

Los datos de las figuras humanas medidas fueron comparados entre los de su mismo tipo y luego con las mediciones de los otros tipos, observando las relaciones en las medidas, que permitan afirmar regularidades que lleve a plantear el uso de un canon. Finalmente se promedió las mediciones de las figuras de pie en el que se podía medir la parte de cabeza sin el tocado obteniendo el canon en la representación figura humana mochica.

Agradecimientos:

Los agradecimientos correspondientes a las instituciones que me brindaron su apoyo: Vicerrectorado de Investigación Universidad Nacional Mayor De San Marcos, Museo Larco, Biblioteca Pontificia Universidad Católica del Perú y Biblioteca Nacional del Perú.

Un reconocimiento especial a la asesora de mi tesis la Lic. Sara Acevedo Basurto. Y a las personas que me brindaron un fundamental apoyo Mg. Adela Pino y Mg. Ulla Holmsquist así como a otras personas que colaboraron de manera importante conmigo: Dr. Jürgen Golte, Dr. Jaime Mariazza, Dr. Alfonso Castrillón, Dr. Luis Jaime Castillo y Dr. Krzysztof Makowski.

CAPÍTULO I

El concepto de canon y el arte mochica

1.1. El canon

Hablar de canon remite rápidamente a la idea de regla, precepto o modelo. Sin embargo este significado no es en modo alguno todo lo que quiere decir el concepto de esta palabra, es por eso pertinente aclarar que existe una diferencia entre el significado lingüístico o semántico de la palabra que se refiere a regla o precepto y el significado conceptual, en este caso el concepto hace referencia a un sistema de medidas para determinar la altura de una figura humana.

Luego de aclarar estos significados iniciales se puede pasar a una definición más especializada de la palabra canon que se encuentra en el *Diccionario de términos de arte* de Guillermo Fatás y Gonzalo Borrás, que presenta dos significados, el primero: “Regla de las proporciones humanas conforme al tipo ideal” y el segundo: “En general, norma correcta y aceptada como clásica, o sistema de relaciones armónicas entre las diversas partes de una obra.” (Fatás y Borrás, 1999, p. 67). De ambas la segunda afirmación parece la más apropiada para la presente investigación.

A partir de estos conceptos y aclaraciones iniciales, se puede decir que canon es un concepto directamente relacionado con el de proporción. Para este último término la Real Academia Española (2001) ofrece un significado que es actualmente aceptado en arte: “Disposición, conformidad o correspondencia debida de las partes de una cosa con el todo o entre cosas relacionadas entre sí.” Sin embargo es importante tener presente que estos términos que se desarrollan aquí no siempre significaron lo mismo, etimológicamente pudieron haber significado algo diferente (Crespo, 2009, pp. 191-196); pero este concepto simple de proporción es muy importante porque permite seguir esclareciendo el concepto de canon.

El canon como “la teoría de las proporciones” fue definido por Panofsky en *El significado de las artes visuales* (1987) en un capítulo titulado: “La historia de la teoría de las proporciones humanas como reflejo de la historia de los estilos”. Originalmente fue publicado en 1921, es una de las primeras publicaciones en hacer un estudio sobre el desarrollo del canon en la representación de la figura humana del arte occidental empezando por sus antecedentes en Egipto y ha servido de base para los estudios posteriores ya que hace una analítica revisión del canon. Deja una clara distinción que canon es el resultado de la elección de reglas de creación dentro o en armonía con una visión cultural inherente a cada cultura.

Si se tiene en cuenta el concepto de canon como teoría de las proporciones, nos interesa su aplicación en cuanto alude a la proporción en la figura humana. Se busca saber cuál es la proporción que existe en la figura humana mochica, entendiendo por proporción el significado antes dado. Estos resultados nos acercarán la existencia de un canon ya que en el estudio de las proporciones podremos encontrar la regla o norma manejada por los artistas mochicas.

Sin embargo el concepto de canon no solo se refiere a las proporciones de la figura humana, puede también referirse a las diferentes características plásticas de la misma; a los distintos elementos como en el volumen de la figura, el movimiento o la posición de las manos y de las piernas. Por lo que no solo el valor numérico hace referencia a canon, el uso de un *contrapposto*¹⁰, por ejemplo, puede deberse a la utilización de un canon; también la simetría o la representación asimétrica de las partes de un todo, en este caso la figura humana, nos está hablando de una regla o un canon, en un periodo y época del desarrollo de un determinado estilo artístico.

En esta investigación se desarrolla el canon que se ha establecido al representar la altura de la figura humana, conocido como canon antropométrico. Este concepto proviene de las Ciencias Sociales, de una disciplina denominada Antropometría, la cual ha aportado a la teoría artística,

¹⁰ *Contrapposto* es un término italiano para designar la oposición armónica de las distintas partes del cuerpo de la figura humana, lo que proporciona cierto movimiento y contribuye a romper la ley de la frontalidad. Recuperado el 16 de enero de 2016, de <http://enciclopedia.us.es/index.php/Contrapposto>.

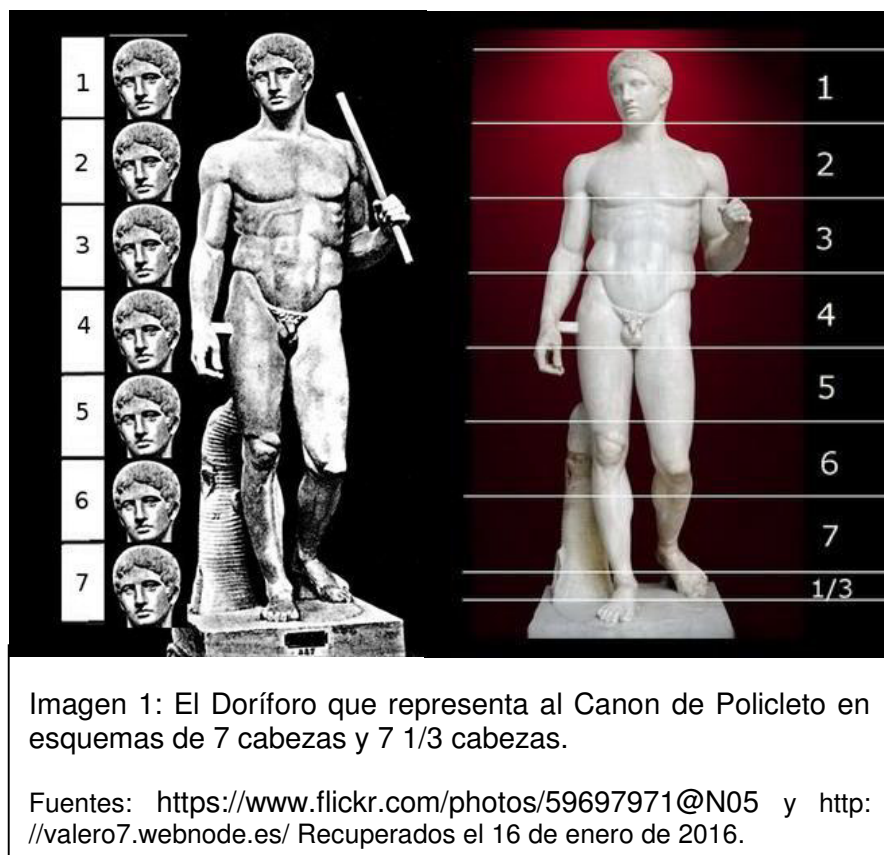
por ejemplo al arte del diseño industrial o a la escultura. Y aunque no se profundice en su estudio, es muy probable que haya servido en la observación y el análisis de las obras griegas. Ricardo Horcajada Gonzáles en sus *Apuntes generales de anatomía morfológica aplicada cánones y proporciones* (2011/2012) nos explica, a través de dibujos, los diferentes modelos de canon desarrollados durante fines del siglo XIX. Por ejemplo, el canon de 7 $\frac{1}{2}$ cabezas y 8 cabezas de Richer (1893); el de 7 $\frac{3}{4}$ cabezas de Merkel y el de 8 cabezas de Geyer. En relación a estos dos últimos autores, es bueno recordar lo que nos dice Juan Bordes (2003) que lo fundamental en sus estudios no es la propuesta de un canon artístico, sino el interés por la Anatomía y la Fisionomía.

Aunque la antropometría se aleja del campo humanístico es importante tenerla presente más cuando en el caso de las esculturas griegas no se puede recurrir a las fuentes mismas ya que no existen por ejemplo ni el tratado de Policleto, al que solo se le hace mención en citas, ni las esculturas griegas de las cuales solo quedan copias romanas. Así que es lógico que primero se dé la teoría antropométrica y luego la interpretación en las obras. Ello es demostrable, aunque los postulados académicos tradicionales afirmen repetitivamente que existe un canon de Policleto y un canon de Lisipo que toma como unidad de medida la cabeza.

La demostración de que los cánones griegos son planteamientos que parten de la teoría antropométrica, radica en el hecho de que no hay un consenso en cuanto al número exacto de cabezas que tiene el canon de Policleto ni el de Lisipo. Hernández González (1993) haciendo una revisión de los diversos autores que han tratado del canon de Policleto nos dice:

Las medidas han variado de unos autores a otros, así Clark, p.47, recoge que debía medir siete cabezas y media; Alcina [1982], p.95, fig. 24 da la altura de siete cabezas; Stratz (1926), p.65, dice que el Doríforo coincide con la figura normal natural de 7 $\frac{3}{4}$ altura de la cabeza, aunque reconoce que no existe pauta alguna fija para trazar las formas de las distintas partes de aquel igualmente no era un esquema invariable; Barral I Altet, p.176, da la altura de 6 cabezas, etc. (Hernández, 1993, p. 138).

Con esto tampoco se quiere afirmar que no haya existido un canon y el uso de las proporciones matemáticas en la escultura griega. Hay una clara diferencia entre el canon del s. V y el canon del s. IV antes de Cristo en Grecia, así como es muy diferente el canon que usa Policleto, de característica achatada frente al canon de Lisipo que es mucho más esbelto. Lo que se quiere decir es que no se ha llegado a demostrar con exactitud cuál es el sistema de medidas que ambos escultores utilizaron y que las medidas que se le otorgan a sus cánones es más producto de la especulación teórica (Ver imagen 1).



Pero es por medio de la especulación teórica que es posible acercarse al arte de una cultura diferente a la nuestra, incluso si forma parte de nuestra tradición cultural como Grecia o una cultura muy cercana como Egipto.

Las teorías propuestas pueden ir aportando al entendimiento del canon; como por ejemplo en Egipto, en donde tal como abordó el tema Blanco Frejeiro (1989) existe una historia de propuestas sobre el canon de la figura humana egipcia. Tiene sus inicios con Karl Richard Lepsius que en 1842 descubrió que

las figuras de una tumba de Sakkara estaban cubiertas por una cuadrícula, por la misma época Julius Lange en 1847 formuló la “ley de la frontalidad”. Según esta ley, la figura humana muestra una línea vertical que la divide en dos partes exactamente iguales. Posteriormente, Heinrich Schäfer en 1919 propuso que la composición de la figura estaba circunscrita a dos planos verticales entrecruzados. Pero uno de los mayores estudiosos del canon egipcio fue Erik Iversen quien publicó en 1955 *Canon and proportions in Egyptian art*. Blanco Freijeiro (1989, pp. 76 – 80) explica que Iversen quiso demostrar que el sistema de la cuadrícula ha hecho uso del puño de tal manera que el lado de cada cuadrado tiene la medida del ancho de la mano medida sobre los nudillos incluyendo el pulgar y de una unidad de longitud que se conoce como el codo o cúbito pequeño que es igual a la distancia del arranque del antebrazo por dentro al filo de la uña del pulgar llegando a establecer que el tamaño de la figura humana es igual a cuatro cúbitos pequeños desde la planta de los pies a la mitad de la frente equivalentes a 18 puños o cuadrados. (Ver imagen 2)

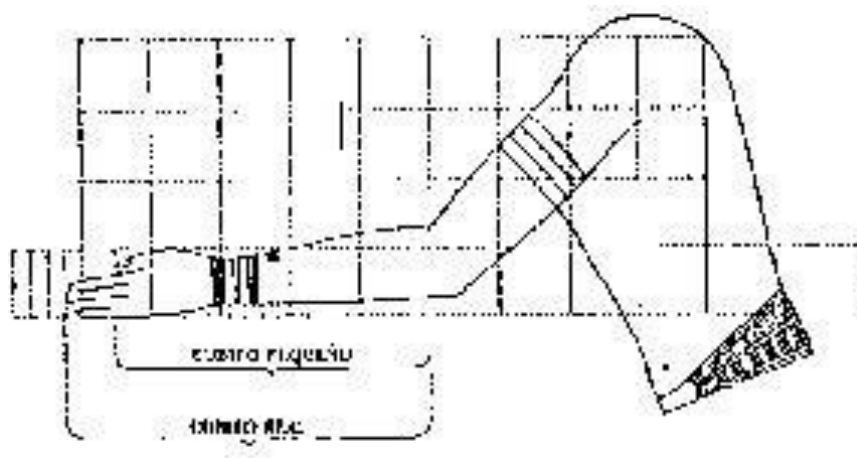


Imagen 2: El canon egipcio según Iversen. Las letras no se leen bien, en el de arriba dice cúbito pequeño y en el de abajo cúbito real.

Fuente: Blanco Freijeiro, 1989, p. 78

No se entienda sin embargo que estas propuestas, que están entre las más importantes, se asentaron una sobre otra y fueron una continuidad teórica, tienen en sus postulados formas diferentes y contrapuestas de entender el canon egipcio; así más recientemente en 1994 la egiptóloga Gay Robins

(citada por Renfrew y Bahn, 2007) refutó las teorías de Iversen, y ha negado que el canon de las proporciones egipcias tuviera algún fundamento metrológico. Esta desigualdad de postulados deben de tener su origen en lo que habíamos mencionado antes, el canon de la figura humana no solo está dado por la proporción métrica, tiene componentes observativos, aspectivos y conformativos (Bautista Duran, 1993).

El componente observativo es la elección de las partes de la figura que se van a representar, el componente aspectivo que viene a ser el ángulo visual que se elige para representar la figura por ejemplo frontalmente y por último el componente conformativo que significa el tipo de contorno de la figura del cual existen paradigmas como el esquemático o el realista.

Sin embargo no podemos restar importancia a la proporción como deja entrever Bautista Durán (1993), porque existe un gran vacío al respecto, Gombrich (1997) afirma que solo había encontrado estudios detallados de la historia de la representación del espacio y de la perspectiva, por lo que creemos que la historia de la teoría de la proporción en la figura está aún muy incompleta. El desarrollo de una teoría de las proporciones, tal como refiere Panofsky (1970), no es algo que solo se haya dado en el arte de Occidente. Un ejemplo claro de esta afirmación lo encontramos en el arte olmeca.

La Cultura Olmeca tiene una gran importancia en la región de Mesoamérica (costa del Golfo de México), ya que es considerada la primera gran cultura de la región y quizás también como afirma Coe (1994) la que dio el primer paso hacia la formación del Estado mesoamericano. Fechada por lo general entre los 1300 a. C. a 100 a. C. y con una extensión territorial de 1 800 km², alcanzó un gran desarrollo artístico, destacando sobre todo en el trabajo escultórico. La escultura en piedra olmeca caracterizada por su monumentalidad, concretamente en las famosas cabezas, fue motivo de análisis formal por parte de la historiadora mexicana Beatriz de la Fuente (1987, pág. 13) según cuenta ella en los primeros años de los setenta. Esta investigación concluye en descubrimientos estéticos que han sido sintetizados por José Alcina Franch (1982), quien explica el principal descubrimiento de la investigadora: el uso del número áureo en la escultura monumental olmeca. De tal forma que las

famosas cabezas colosales parecen estar circunscritas en un rectángulo con secciones que mantienen dicha proporción.

En cuanto a la proporción en la figura humana, Beatriz de la Fuente ha realizado el mismo procedimiento. Tomando como ejemplo el Monumento 10 de San Lorenzo Tenochtitlan, la investigadora traza un esquema de líneas el cual divide en partes que contenga la proporción áurea¹¹. Haciendo coincidir la cabeza y el cuerpo en dos áreas rectangulares diferentes que juntas forman el rectángulo completo en el que circunscribe la figura, quedando el rectángulo pequeño para la cabeza y el rectángulo grande para el cuerpo, como en la imagen 3 que mostramos (Ver imagen 3).

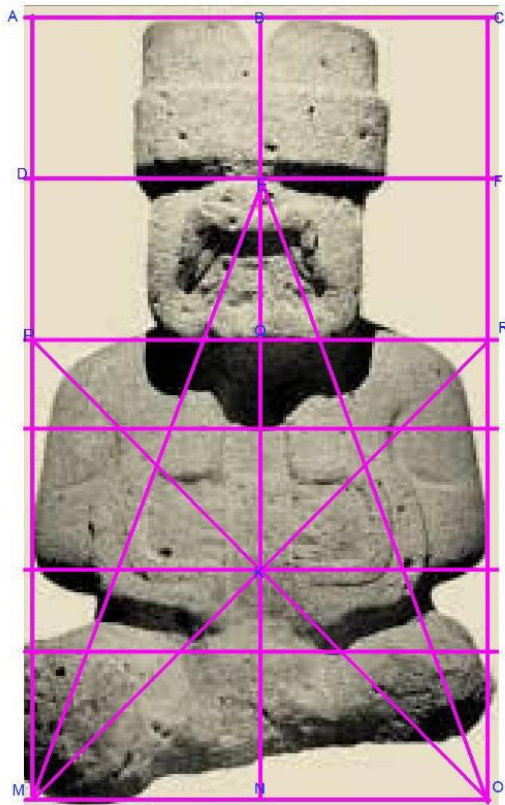


Imagen 3: Monumento 10 de San Lorenzo en la que hemos reconstruido el esquema de líneas propuesto por Beatriz de la Fuente en 1977.

Fuente de imagen:
<http://historiaymitos.blogspot.com/2009/03/un-dios-de-la-lluvia-olmeca.html>. Recuperado el 9 de diciembre del 2015.

1.2 El concepto de canon aplicado al arte moche

Como vimos al referirnos al canon olmeca, es posible realizar un estudio del canon en el arte precolombino americano, y, aún más, es necesario hacerlo.

¹¹ La proporción áurea en el caso de los tamaños establece que lo pequeño es a lo grande como lo grande es al todo.

Específicamente hablando, en el caso del arte precolombino peruano, muy pocos han sido los estudios realizados. Esta misma necesidad nos la fundamenta, José Alcina Franch:

La investigación de tales proporciones, por consiguiente, en artes recién descubiertas o poco conocidas, es un objetivo fundamental, cuyos resultados pueden ser de enorme fecundidad a la hora de pretender una comprensión profunda de las mismas (1982, p. 78).

En el caso del arte moche, se busca establecer el canon que utilizaba el artista moche en la representación de la figura humana. Entendemos que el canon hace referencia a un conjunto de características que se ha definido como sistema de proporciones por el que se encuentra regido una determinada obra, género artístico de una época o arte en general de una cultura. Nosotros queremos enfocarnos en el canon que existe en la medida de la altura de la figura humana.

Cuando hablábamos de la escultura de Policeto, dijimos que la teoría decía que se había tomado la cabeza como unidad de medida, de manera que la altura de la figura respondía a un canon de siete cabezas. Es decir que siguiendo este canon la cabeza se representará como la séptima parte del tamaño total de la figura y el cuerpo se representará seis veces la cabeza. En el caso de los moches esta altura parece ser tres veces la medida de la cabeza, entonces estaríamos hablando de un canon de la altura del cuerpo que equivale a tres cabezas.

Tal afirmación la realiza Christopher Donnan cuando en su publicación *Moche fineline painting. Its evolutions and its artists*. (1999) trata de establecer las diferencias estilísticas de cada una de las fases de la cerámica establecidas por Rafael Larco Hoyle¹², y encuentra la presencia de un canon en la medida de la altura de la figura humana desde la Fase III. Nos dice al respecto:

Las figuras humanas son generalmente más cortas y de contextura más gruesa, con cabezas grandes y piernas cortas. Como resultado de ello,

¹² Rafael Larco Hoyle establece en 1948 una clasificación de la cerámica mochica en cinco fases (I – V). Esta clasificación sigue siendo la más conocida a pesar de que posteriores publicaciones han probado que no toda la cerámica mochica entra en esta clasificación.

la cabeza, torso y piernas tienden a medir un tercio del promedio de la altura de una figura. (p. 49).

Con esta afirmación de Donnan, sustentada en la comparación de una numerosa colección de fotografías, realizaremos un trabajo tanto de verificación como de búsqueda, ya que utilizaremos nuestro propio método y teniendo un corpus distinto al de Donnan, pues tomaremos en cuenta las fotografías del catálogo del Museo Larco. También la fase en la que estudiaremos el canon será diferente a la que se refería Donnan. Estudiaremos la Fase IV.

Por otra parte existe un trabajo de tesis de grado de 1991 de la Facultad de Arte de la Universidad Católica presentado por Miguel Angel Alomía Desmé titulado: *Análisis gráfico de las ilustraciones Mochica y su aplicación en el diseño gráfico*; en donde el autor tiene como uno de sus más importantes objetivos establecer cuál es el patrón formal con el cual el artista mochica representa la figura humana. Para tal fin estudia la figura de un cazador representado en una pieza de cerámica tipo canchero (ver imagen 4) y toma como unidad de medida la distancia que existe desde el comienzo del rostro hasta el final del cuello a la que denomina distancia “M”, el tronco sería menor que la cabeza siendo en muchos de los casos igual a “M”. La cintura es siempre de menor ancho que “M”. La distancia entre los hombros es una vez y media la distancia “M” al igual que la distancia del hombro hasta el final de la mano que tiene también una vez y media la distancia “M”. De la cintura a las rodillas aproximadamente nuevamente se da la distancia “M”, la distancia “M” se vuelve a repetir en la distancia desde las rodillas a la base de los pies (Alomía, 1991, pp. 186 – 187) (ver imagen 5).

Como observamos tanto Donnan (1999) y Alomía (1991) lanzan propuestas acerca del canon de la figura humana usado por los mochicas, los dos autores recurren a la visualidad de las imágenes para realizar sus postulados, sin embargo, para este trabajo de tesis es importante la comprobación de la visualidad a partir de la medición de la pieza misma.

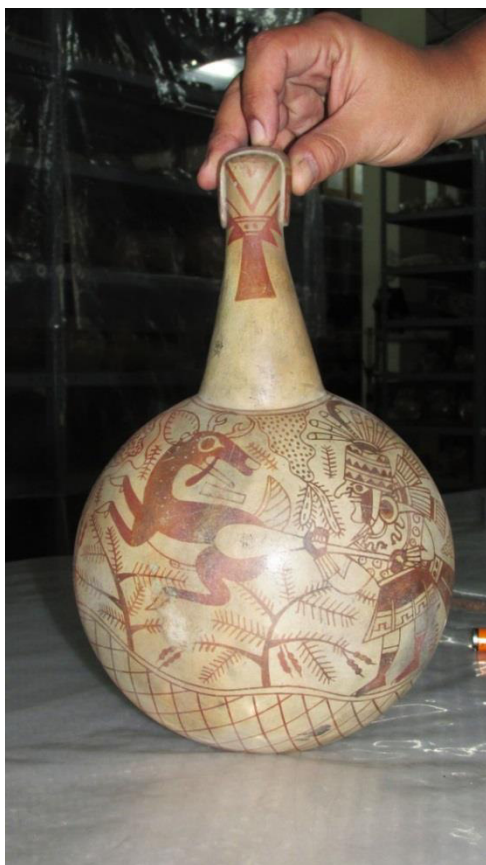


Imagen 4: Fotografía del canchero usado por Alomía (1991) para estudiar el canon del personaje del Cazador.

Fuente: Fotografía Marcel Cáceres, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.



Imagen 5: Personaje del Cazador modificado y llevado a escala 1:1 según Alomía (1991) para poder estudiar el canon del personaje.

Fuente: Alomía, 1991, p. 193. Fotografía nuestra.

CAPÍTULO II

La pintura de línea fina en el arte mochica

Para estudiar el canon de la figura humana mochica en la pintura de línea fina, es necesario primero referirnos al soporte y al material es decir a su tecnología, luego ver lo referente a los elementos que componen su formalidad, principalmente el manejo de línea y textura, y finalmente las características en cuanto a lo formal y temático en la fase IV, que es el periodo seleccionado para estudiar la figura humana.

2.1. Desarrollo de la pintura de línea fina

2.1.1. Tecnología de la cerámica

Referirnos a la tecnología en cerámica es hablar de arcilla, manufactura, decoración y quemado. Christopher B. Donnan (1999) desarrolla en *Moche fineline painting* la evolución de esta tecnología partiendo de la idea que

Los ceramistas moche trabajaron con los materiales disponibles, utilizando procedimientos simples y herramientas rudimentarias. Su gran logro fue su dominio del potencial de la materia prima y de las técnicas necesarias para producir objetos de extraordinaria calidad artística y virtuosismo tecnológico. (Donnan, 1999, p. 28).

Donnan afirma que existieron dos tipos de arcilla, una de uso común que contiene hierro y es de color marrón-rojizo a la que denomina terracota por su parecido cuando se quema; y otra que contiene muy poco óxido de hierro, y que probablemente fue traída de la altura, de color blanco o blanco grisáceo.

En cuanto a la manufactura, es importante señalar que existe consenso en el sentido de que los ceramistas mochica no conocieron el torno (Manrique, 2001, p. 23). Sin embargo, aunque no está del todo probado, es probable que conocieran el plato alfarero, que es un plato circular de superficie plana o cóncava y base convexa para permitir la rotación (Rohfritsh, 2010, p. 394).

El proceso de manufactura que se establece para crear la clásica vasija denominada de asa estribo va mejorando durante las cinco fases. Por ejemplo

, mientras que en la Fase I y II las cámaras eran modeladas a mano; a partir de la Fase III, se realiza la introducción de moldes para dar forma a la cerámica.

Se puede decir además que el desarrollo de técnicas importantes como la construcción del asa estribo es visible en las primeras fases (de I a III). (Donnan, 1999). Este elemento ya lo podemos observar en una cultura anterior llamada Vicus, que fue base del desarrollo de la cerámica mochica junto con el uso del gollete asa estribo. Sin embargo tal y como afirma Larco (1948) la aparición de este elemento se da por primera vez con la cultura Cupisnique.

Para la decoración pintada los mochicas conocieron la línea incisa y el engobe. La línea incisa podía ser gruesa –conocida como línea de borde- para delimitar áreas o delgada para realizar los dibujos, conocida como línea de esbozo. Conocieron el engobe que es la primera capa de pintura que se hecha sobre la superficie. También utilizaron la técnica del bruñido que consiste en frotar la superficie con una piedra lisa o hueso para hacerla suave y brillante. El decorado es un proceso que va mejorando desde la Fase I hasta la Fase V, muy directamente relacionado con la evolución en la representación de las figuras (Donnan, 1999, pp. 31 - 32). El orden de ejecución de estos elementos para conseguir el acabado es de acuerdo a como se han ido mencionando, primero se realizaban los trazos de borde o de esbozo, luego se le aplicaba el engobe, una vez seca la pintura se procedía al pulido o bruñido.

En cuanto al quemado o cocción, parece ser una tecnología bastante simple, ya que existen básicamente dos formas de cocción, una en pozo abierto y otra en horno o en pozo cerrado. La segunda es más desarrollada, ya que permite un mejor control de la atmósfera durante el proceso de cocción. De estas dos formas, aunque las evidencias indican un mayor uso de la cocción en pozo abierto, existe la posibilidad de una solución intermedia:

Con respecto a este tema, la hipótesis de una solución intermedia entre la cocción en pozo abierto y la cocción en horno que proponen Anders *et al.* (1994: 261-262) acerca de la elaboración de cerámicas del

Horizonte Medio en Maymi es particularmente interesante. (Rohfritsh, 2010, p. 394)¹³.

2.1.2. Características plásticas de la pintura de línea fina

Donnan (1999) establece las características plásticas en la representación de objetos, animales, seres sobrenaturales y la figura humana en cada una de las cinco fases del desarrollo de la pintura de línea fina moche. No centra específicamente en la figura humana pero basándonos en sus aportes hemos podido realizar una comparación de la figura humana entre cada una de estas fases. Aquí todavía no hemos recurrido al estudio de nuestras propias piezas seleccionadas y al estudio de campo *in situ* que nos ayude a un análisis plástico propio.

En el desarrollo de las cuatro primeras Fases I-IV, existe un aumento gradual hacia el realismo¹⁴, mientras que en la Fase V la figura se va estilizando. La mayoría de logros se consiguen en las Fases I y II pero esta línea evolutiva continúa, de manera que para la Fase III los artistas ya habían alcanzado un perfeccionamiento considerable que llega a su máximo desarrollo en la Fase IV. Sin embargo la conclusión de este desarrollo sería una búsqueda final hacia la estilización en la última de las fases:

Uno podría pensar que los pintores de la Fase V fueron menos hábiles en para la pintura naturalista, pero el grado de distorsión, particularmente de la anatomía humana, sugiere que ellos deliberadamente crearon esas figuras extremadamente estilizadas. (Donnan, 1999, p. 171).

Si como acabamos de decir, las normas en la representación de las figuras humanas se establecieron en las Fases I y II, es en la Fase III donde se puede hablar de un canon en la altura de tres cabezas.

Las figuras humanas son generalmente cortas y de contextura gruesa, con cabezas grandes y piernas cortas. Como resultado de ello, la

¹³ La cita bibliográfica a la que hace referencia la cita textual es: Anders, Martha B., Víctor Chang y Luis Tokuda. (1994). "Producción de cerámica del Horizonte Medio temprano en Maymi, Valle del Pisco, Perú." en: Izumi Shimada (ed.), *Tecnología y organización de la producción cerámica prehispánica en los Andes* (pp. 249-262). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

¹⁴ El concepto de realismo que aquí se desarrolla es la búsqueda de la representación fidedigna de las cosas.

cabeza, torso y piernas tienden a medir un tercio del promedio de altura de una figura. (Donnan, 1999, p. 49).

Este canon sin embargo parece regir solo para la Fase III, ya que en la Fase IV de acuerdo a algunos ejemplos donde las proporciones fueron medidas se pudo encontrar figuras con un canon de cuatro cabezas. Esto fue presentado por el autor de la presente Tesis en la ponencia titulada *Posibles evidencias de un canon en el dibujo de la figura humana en la cerámica Moche. Análisis de piezas Fase IV de la colección del Museo Larco* en el VIII Coloquio de Estudiantes de Arqueología PUCP y en el III Coloquio de Estudiantes de Arqueología UNMSM "Duccio Bonavia", dichos coloquios se realizaron en el mes de noviembre del año 2013. Es bueno recordar que en tales ponencias todavía no se contaba con un método para medir las figuras humanas sobre la cerámica por lo que parte de la ponencia se centró en la necesidad de desarrollar uno.

Sin embargo como veremos más adelante este posible canon de cuatro cabezas se basaba en un estudio de la imagen fotográfica es decir imágenes planas que al momento de comprobarlo sobre la cerámica de superficie esférica era diferente, ya que una imagen plana no considera la curvatura de la esfera.

Para la fase V el artista parece abandonar esta formalidad en un distorsionamiento de las figuras sean humanas o de animales u otros seres, haciendo en muchos casos difícil su identificación.

En cuanto a la posición de la figura, si es que es puesta de frente o de perfil, durante las fases I y II se establece una combinación de vistas frontales y de perfil. Los ojos y los torsos se muestran frontalmente y los brazos, piernas y la mayoría de las cabezas de perfil, y no existen vistas de posición tres cuartos. Los animales suelen, en estas dos primeras fases, estar puestos de perfil. En la Fase III la cabeza, aunque sigue siendo representada de perfil, presenta ciertos cambios en una combinación más interesante:

La cabeza humana continúa siendo representada de perfil con un ojo oval o lenticular mostrado frontalmente, sin cejas o pestañas. Algunas

veces las esquinas del ojo se dibujan en ambos extremos. (Donnan, 1999, p. 50)

Por otro lado, en la Fase III, el torso es representado de frente, con algunos casos en los que se experimenta mostrar el torso de perfil. Los animales y criaturas sobrenaturales siguen siendo representados de perfil en esta fase, excepto los ojos y bigotes que se muestran frontalmente. Durante la Fase IV mejora la habilidad del artista moche para representar las figuras de perfil, llegando al punto de poder representar torsos de perfil cosa que como habíamos visto hasta ahora no lo hacía. Siguiendo con el desarrollo, durante la Fase V el artista podrá representar figuras sentadas con las piernas puestas de perfil.

En cuanto a la representación del rostro los artistas mochicas no se preocuparon por hacer diferencias, lo que se dará en casi todo el desarrollo de la pintura de línea fina. Solo en la Fase V parece haber intentos de diferenciar rostros, esta no importancia del rostro es patente por ejemplo en tanto no se dibuja las pestañas en los seres humanos solo en venados durante la Fase IV. En la Fase V la distorsión en los elementos de rostro como la boca será patente,

[p]ero la mayoría era abstracta –con brazos y piernas distorsionadas, manos algunas veces parecidas a garras; bocas mutiladas y largas narices puntiagudas que estaban incómodamente suspendidas de la frente. (Donnan, 1999, p. 170).

2.1.3. Lugares de desarrollo

Aunque Peter Kaulicke no tenga muchos trabajos publicados sobre mochica, su publicación de 1993 titulada: *La cultura mochica: arqueología, historia y ficción* sirve para entender las diferencias existentes entre diversos estilos desarrollados paralelamente dentro del desarrollo cultural moche. Buscando establecer cuáles fueron las características de la presencia mochica en un grupo de montículos Nima I, Nima II y Loma Valverde en el Alto Piura; el autor explica la problemática de la validez de la cronología establecida por Rafael Larco Hoyle en 1948. Este problema es un punto central en el desarrollo de su artículo; sin embargo, su posición al respecto está en función al contexto

geográfico que se va a analizar. Por ejemplo, cuando se habla del sitio mochica con las Huacas del Sol y de la Luna, Pañamarca, Pampa de los Incas en Santa, Huancaco, en Virú, y Mocollope, en Chicama, el autor nos dirá que las fases establecidas por Larco sí se cumplen, dadas las excavaciones en las que se encuentra cerámicas de las diferentes fases de la I – IV principalmente y además al observar el establecimiento de un posible Estado Mochica. La afirmación de la existencia de un Estado por Kaulicke (1993, pp. 96-97) se sustenta en dos razones: primero afirma que existe una equidistancia de 40 kilómetros de cinco sitios arqueológicos sobre una recta de 180 km según Canziani (1989) y segundo en la convergencia de caminos en estos centros así como su interconexión.

Una situación contraria ocurre con Sipán, lo mochica del Norte. En este caso el autor nos muestra la ausencia de botellas asa estribo en el lugar, lo que permite que se cuestione la cronología planteada por Larco, ya que no la puede ubicar en ninguna de las fases establecidas.

Para Sipán la extrema escasez o aun ausencia de botellas asa estribo dificulta una atribución precisa dentro del esquema Larco. Algo semejante ocurre con los entierros de Pacatnamú [donde] evidencias de un uso prolongado o de preocupaciones de sus cámaras funerarias podrían explicar estas diferencias, pero la mayoría de más de un centenar de piezas cerámicas no se ajustan al esquema Larco. (Kaulicke, 1993, p. 98).

A partir de este artículo de Kaulicke, hemos observado que existen evidencias arqueológicas: montículos, caminos y cerámica que nos hablan de una división geográfica en el desarrollo mochica, en los que existieron centros de producción de cerámica distintos.

Luis Jaime Castillo y Christopher Donnan (1994) han planteado una división del desarrollo de la cerámica mochica en dos regiones, la región norte comprendida en los valles de Jequetepeque, Zaña, Lambayeque y Piura y la región sur comprendida entre los valles de Chicama hasta Nepeña. Ambas regiones se encuentran separadas por la Pampa de Paiján. A esta división Castillo y Donnan les han dado los nombres de los mochicas del norte y los mochicas del sur.

Coincidiendo con Kaulicke (1993), Castillo y Donnan (1994) concluyen que la cerámica mochica del sur cumple con la cronología establecida por Larco, es decir con las cinco fases estilísticas I – V. Mientras que la cerámica mochica del norte con características particulares presenta tres fases: Mochica Temprano, Medio y Tardío, sin embargo esta división de lo mochica norte sería solamente válida como los autores reconocen para el Valle del Jequetepeque ya que no cuentan todavía con los datos suficientes para poder extender la clasificación a toda la región norte.

Las características del estilo norteño se definen por la ausencia de cerámica estilo moche fase IV, el interés por la cerámica fina escultórica en la Fase Mochica Temprano, la forma cerámica cara gollete durante la fase Mochica Medio y Tardío y el extraordinario desarrollo de la cerámica con pintura de línea fina en el Mochica Tardío (Castillo y Donnan, 1994, p.15). Para el último caso hay que referirse principalmente a la pintura de línea fina de San José de Moro.

Para la presente investigación se ha utilizado solo la secuencia Larco establecida en *Cronología arqueológica de norte del Perú* (1948), teniendo como base el hecho de que nuestro corpus de estudio está conformado exclusivamente por piezas de la colección del Museo Larco, compuesta mayoritariamente por piezas procedentes de los valles de la región sur: Chicama, Moche, Virú, Chao, Santa y Nepeña (Donnan y Castillo, 1994, p. 7).

2.1.4. Los artistas de la pintura de línea fina

El método utilizado por Donnan (1999) para identificar a los artistas que realizaron los dibujos y pintura de línea fina mochica es el llamado Método Beazley el mismo que utilizaron varios investigadores para identificar el trabajo individual de los pintores de los vasos griegos.

El método empleado por Beazley consiste en el análisis de los detalles de las formas del cuerpo humano y de la vestimenta para identificar las obras de los pintores individuales. Consideraba que las combinaciones de dos o más formas que sistemáticamente aparecían juntas eran características identificables de pintores particulares. (Gil, 2010, p.17).

De esta forma, Donnan ha podido identificar varios artistas en cada una de las fases a las cuales ha denominado con un nombre según alguna característica resaltante de su trazo o la colección en la cual la cerámica se ubica actualmente.

Los primeros artistas son aquellos que presentan el número más grande de pinturas que es de nueve. El primer artista pertenece a la Fase IV y ha sido denominado el Pintor de Leiden. La característica resaltante de este artista es que traza la boca pequeña, ovoide y cerrada en sus figuras humanas y antropomorfas. Presenta además la curiosidad de tener una pintura cuyas figuras se mueven de izquierda a derecha, mientras que en otras de sus pinturas se mueven de derecha a izquierda, ya que por lo general los artistas pintaban las figuras de diferentes vasijas moviéndose hacia un solo lado (Donnan, 1999, p. 228-230).

Otro artista pertenece a la Fase V, también con nueve pinturas que se le han adjudicado. Se le denomina el Pintor de Bote de Juncos. En tres de sus dibujos aparece la misma figura de un personaje sentado. En dos se muestran figuras en botes de juncos antropomorfizados, de este tipo tenemos dos que son similares a las anteriores. Finalmente, existen dos vasijas para las que solo existe una fotografía que se puede examinar con imágenes parecidas también a las de botes de juncos antropomorfizados (Donnan, 1999, p. 280-281).

Una de las características resaltantes de estos artistas es que siempre pintaban en el mismo tipo de vasija, esto puede ser debido a que es el mismo artista el que hace la botella y también realiza el dibujo.

Desafortunadamente no hay manera de saber si las vasijas fueron pintadas por los mismos individuos que las hicieron. Las vasijas pintadas por un artista tienden a ser de tamaño y forma similar, como si hubiesen sido hechas por el mismo ceramista o por lo menos en el mismo taller. Con frecuencia las cámaras son tan parecidas que ellas podrían haberse hecho en el mismo molde. Esto sugiere que los pintores o produjeron sus propias vasijas o estuvieron vinculados a un solo taller. (Donnan, 1999, p. 286).

Los artistas estaban mayormente especializados en un solo tema, los que registran una mayor variedad temática presentan también una mayor cantidad de piezas identificadas, lo cual es una consecuencia lógica. Donnan hace la atingencia de que el método que utiliza se basa en la identificación del artista teniendo como ayuda el tema, sin embargo es más difícil hacerlo cuando los temas son completamente diferentes, por ello en su muestra existirán seguramente artistas individuales que no ha podido identificar (Donnan, 1999, p. 285).

Era poco probable que los artistas moche pintaran juegos de pintura por duplicado. Uno de los dos escasos ejemplos que existe es el Pintor de Fowler, un artista de la Fase I y II, que representa a un animal con cresta en las vasijas de forma casi idéntica. Casi en general, los trabajos de los artistas

[d]iferían lo suficiente como para sugerirnos que ellos no intentaban crear duplicados o “juegos” de vasijas idénticas. Cuando los artistas pintaban el mismo tema en dos o más vasijas, ellos usualmente lo hacían con considerables variaciones. Frecuentemente la variante era en el uso del campo de diseño. (Donnan, 1999, p. 285).

Otra característica es que pintaban diferentes motivos en las asas estribo independientemente del tema de la cámara. Esto, como afirma Donnan, es un indicador de que la escena en la cámara no dictaba el diseño del gollete; por lo tanto, no se pueden identificar artistas ni talleres a partir del diseño individual del gollete (Donnan, 1999, p. 285).

Existen algunos artistas en cuya producción encontramos una complementariedad entre dos de sus obras, tenemos el caso del Pintor del Dardo Roto, únicas escenas que muestran dardos rotos incrustados en venados. En las asas estribos muestran en bulto una figura de un venado en una y la de un cazador en la otra. Lo que sugiere la idea de que fueron hechas para estar juntas (Donnan, 1999, p. 215).

Donnan al finalizar la investigación sobre los artistas nos deja dos conclusiones muy importantes. La primera de ellas dice: “Nuestro estudio de múltiples obras de artistas individuales claramente indica que los artistas

tuvieron libertad para innovar en casi todos los aspectos de sus pinturas, y ellos lo hicieron así con amplia latitud.” (Donnan, 1999, p. 287). Ello puede explicar el porqué de la plasticidad conseguida por los moches, muy diferente por ejemplo de la cerámica Cuzco-Inca que se caracteriza por su hieratismo, tanto en la forma de sus vasijas como en sus representaciones pictóricas.

La otra conclusión importante a la que llega Donnan es con respecto al uso de la vestimenta y ornamento: “Los artistas estaban simplemente tratando de representar los tipos de prenda de vestir; pintura corporal y tatuajes; diseños en la ropa, cascos y escudos; y joyería y ornamentos con plumas apropiados al rango y actividades de los individuos que los usaban” (Donnan, 1999, Pág. 287). A partir de esta afirmación, Donnan sugiere que los investigadores no deben asumir que estos detalles mencionados contienen códigos de información, cosa que es muy frecuente observar en quienes se orientan a la interpretación iconográfica.

2.2. La fase IV. La botella gollete asa estribo con pintura de línea fina

Para entender la fase IV es importante mencionar las principales características de la forma de la vasija de esta fase. Hemos resumido estas características tomando como referencia a Christopher B. Donnan (1999):

1. La botella asa estribo continúa siendo la vasija primaria usada para la pintura de línea fina.
2. Las cámaras tienden a ser mayores que las de etapas anteriores, lo cual proporciona una mayor superficie para la pintura.
3. En la Fase IV muchas botellas de asa estribo disponen de figuras en plataforma o jarras con cuellos falsos (la boca de la jarra estaba tapada, teniendo como única entrada el gollete asa estribo), forma que se inició en la Fase III.

Sobre la composición, según Donnan (1999), lo más importante en los pintores de la Fase IV son algunas características como la utilización de la

composición en bandas horizontales, pero con la introducción de la composición en espiral.

En la que primero pintaban una línea en espiral que une la base con la parte superior de la cámara y luego añadían paneles con figuras siguiendo el trazado del espiral. La composición en espiral puede haber sido introducida como una manera de mostrar largas procesiones de figuras (Donnan, 1999, p. 90).

En cuanto a la decoración de las asas estribo, según la muestra de Donnan, más del 60 por ciento de las asas estribo carecen de decoración. Este porcentaje, sin embargo, no nos permite sacar conclusiones, ya que como habíamos visto anteriormente cuando tratábamos acerca de los artistas moche, puede tratarse solo de una condición de esta muestra y no de la fase.

Sobre la perspectiva desarrollada en la Fase IV, Donnan nos narra una técnica visual desarrollada muy importante:

Para crear la ilusión de la distancia, en la Fase IV se siguió la técnica de la Fase III de colocar la figura pequeña en la parte superior de una escena. A veces incluso colocan pequeñas estructuras en la parte superior para que contrasten con estructuras más grandes en el primer plano. (Donnan, 1999, pág.100).

Durante la Fase IV se continúa con el uso de los ubicadores que son elementos que indican el escenario en el que se realiza una actividad. Por ejemplo el bosque de matorral, indicado por la inclusión de vegetación, esto ubica la actividad en las áreas de malezas, matorrales y bosques desérticos. El otro ejemplo importante son los humedales, indicado por vegetación de humedales, pantanos y garzas. Ubican la actividad en las áreas delta de los ríos (Donnan, 1999, p. 104).

El uso de símbolos también está presente en la Fase IV; los símbolos son definidos, según Donnan, como abreviaturas de actividades. Uno de los símbolos más frecuentes es el del envoltorio de armas para simbolizar escenas de combate o captura, símbolo que ya estaba presente en la Fase III. Otros

símbolos importantes de esta fase son los siguientes (Donnan, 1999, p.106-107):

1. Tocados de cabeza para simbolizar escenas de corredores rituales.
2. Venados con una red o con flechas que simbolizan escenas de caza de venados.
3. Nubes de polvo que simbolizan intensa acción en escenas que muestran combate.
4. Picaflores que son el símbolo para la acción intensa.

La posición de las manos es un tema destacado para Donnan, ya que como afirma el autor viene a ser formas de comunicación de las figuras representadas, aunque aclara también que no existe manera de descifrar el significado de esas posiciones. Aunque lo lógico es que adquiriera el significado de acuerdo al contexto. Las más comunes eran el dedo índice extendido, en otra el pulgar y el índice unidos (1999, p.108-109).

2.3 La temática de la Fase IV en pintura de línea fina

El estudio de la temática de la Fase IV en pintura de línea fina parte de la afirmación que hace Donnan de que prácticamente todos los temas de la Fase III continúan en la Fase IV (Donnan, 1999, p. 110). Aclaremos aquí que la afirmación de que existe una constancia en el uso de temas y técnicas durante todas las fases es una de las teorías más importantes de este autor.

Al estudiar la temática de la Fase IV, Donnan empieza haciendo hincapié de que en ella existe una gran proliferación de animales antropomorfizados a los que se representa como guerreros o corredores rituales. Los tres más populares son: el Pez Demonio, el Cangrejo y el Zorro (Donnan, 1999, p.112). Es común también la representación del monstruo Strombus que aparece en esta fase (Donnan, 1999, fig. 4.77); estos seres aparecen en confrontaciones donde el objetivo a diferencia de los combates entre guerreros humanos parece ser la decapitación y no la captura (Donnan, 1999, p. 118 – 119). Otro aporte en la Fase IV, según Donnan, es que los artistas empiezan a animar objetos

mediante la adición de brazos y piernas, como por ejemplo mates llenos de comida caminando hacia una figura principal. (Donnan, 1999, p. 113, fig. 4.69).

Las figuras humanas y las actividades de estas son más frecuentes en la Fase IV que en la Fase III. Según Donnan, se representan los siguientes seres y escenas: desfile musical, baile, desmembramiento de cuerpos humanos, la caza de caracoles, lobos marinos, aves. La caza de venados, que era escasa en la Fase III se vuelve común en la Fase IV. Se continúa además con actividades rituales como el mascado de hojas de coca y el Bádminton Ceremonial (Donnan, 1999, p. 120-124).

Las mujeres son representadas por primera vez, según Donnan, durante la Fase IV. Quien también nos explica la presencia Personaje Femenino en la Escena de sacrificio. El que es ampliamente estudiado por Ulla Holmquist en su tesis de grado (1992) donde sienta las bases para el estudio de este personaje que ha pasado de ser considerada una sacerdotisa que puede ser identificada como una diosa, según las últimas afirmaciones de la investigadora y museóloga.

Para finalizar, una novedad de esta fase es la incorporación de la actividad sexual y erótica. Ya que además de función reproductiva por lo que es llamada sexual encontramos por ejemplo una búsqueda por expresar el rictus en el rostro de algunos personajes a los que les practican cunnilingue. Con lo que el *ethos*, la acción del personaje, está en correspondencia con el *phatos*, el sentir de este; por ello se hace preciso también definirla como actividad erótica. Esta es inicialmente tratada con cierto recelo por los investigadores como en la publicación de 1949 hecha por el Instituto de Investigaciones de Arte Peruano y Americano, donde se hace un juicio moral sesgado por el conservadurismo de la época. Se atribuye esta valoración al margen del análisis estético, que está bien planteado. Esto último la convierte en una publicación pionera en esta perspectiva.

CAPÍTULO III

Tipos de figura humana representados en el arte mochica

Una de las propuestas teóricas más importantes para identificar los tipos de figura humana representados en el arte mochica es la reducción que realiza Christopher B. Donnan de la inmensa cantidad de temas realizados por los mochicas en pintura de línea fina sobre cerámica a un número limitado. Su trabajo *Moche fineline painting. Its evolution and its artists*. (1999) tiene como mérito la realización de un estudio de una muestra sobre la base de más de 160 000 fotografías de objetos moche que además cuenta con 2 300 piezas con pintura de línea fina, algunas documentadas con información de su contexto arqueológico producto de las excavaciones que realizó el mismo autor. A partir del estudio y comparación de las imágenes de esta muestra que forma parte del Archivo Moche perteneciente a la Universidad de California en Los Ángeles, Donnan traza una línea evolutiva de la pintura y dibujo de línea fina sobre cerámica en cuanto a características temáticas y formales en cada una de las cinco fases establecidas por Larco (1948).

El estudio de Donnan permite saber cuáles fueron los tipos de figuras humanas representadas en cada una de las fases. Según el autor, cada fase posee diferentes características en cuanto a los temas y personajes representados. Estas características pueden variar por el aumento o disminución de la frecuencia del personaje representado. También por la aparición o desaparición del mismo.

En función a las características de este estudio que realiza Donnan (1999) hemos podido obtener una relación de los tipos de representaciones de figuras humanas que aparecen en cada Fase:

Fases I y II. Es muy escasa la presencia de la figura humana, podemos encontrar representaciones de piernas desmembradas, existe una sola pieza

de guerreros con prisioneros. No se encuentra escenas complejas ni interacción entre las figuras.

Fase III. Aumenta la representación de la figura humana. Vemos escenas con personajes humanos por primera vez como el Bádminton Ceremonial, procesiones con literas, la caza de venados y la caza de zorros. Encontramos una representación del Corredor Ritual, la representación del Guerrero aumenta considerablemente insertada en una secuencia organizada de imágenes denominada Narrativa del Guerrero donde aparecerán también los capturados o esclavos.

Fase IV. Las figuras humanas y actividades se siguen incrementando. Aparecen escenas como procesiones musicales, bailes, caza de caracoles, caza de lobos marinos y caza de aves. Las escenas de caza de venado se incrementarán. Actividades como la masticación de la coca y el Bádminton Ceremonial estarán presentes. Existe también la aparición de un barquero humano en esta fase. Las mujeres se representan por primera vez, sin embargo, no son personajes principales excepto en una escena. Los temas eróticos los encontramos por primera vez en esta fase, y existen, sin embargo, solo dos escasos ejemplos en línea fina.

Los corredores rituales son abundantemente representados en la fase IV. Un tema muy importante que aparece en esta fase es la Ceremonia del sacrificio cuyo personaje principal es el Sacerdote Guerrero. La Caza del Venado estará abundantemente representada teniendo como un tema paralelo en su significado al combate entre guerreros por la finalidad de captura.

Fase V. Existe un proceso de abstracción de la figura humana por lo que se hace difícil reconocer a los personajes humanos distorsionados por una exagerada estilización, teniendo una línea de dibujo muy suelta y menos clara. Sobre la secuencia de Narrativa del Guerrero algunas escenas ya no son representadas como la captura, el sangrado y el sacrificio. En cuanto a la importante representación de La Ceremonia de sacrificio o Escena de la

Presentación solamente persistirá en algunos aspectos. Las escenas marinas no están relacionadas a la pesca o caza de lobos sino a las abundantes representaciones de botes de juncos¹⁵ para transportar personajes.

La interpretación iconográfica e iconológica de los temas mochicas que propone Anne Marie Hocquenghem permite una mejor comprensión de los tipos de figura humana representados; entre sus propuestas de interpretación se encuentra una visión en la que existe un paralelismo entre lo representado en el mundo real o actividades humanas y las actividades de los personajes sobrenaturales, es decir que habría una relación de correspondencia en las escenas de hombres y dioses -a los que diferencia por la indumentaria y los rasgos físicos- en las que ambas tendrían el mismo significado.

Es decir las escenas con una actividad “x” estarían tanto representadas por figuras humanas como por figuras sobrenaturales, por lo que la interpretación de una actividad humana representada puede ser apoyada por la contraparte en donde participan solo las divinidades tal es el caso de la Ceremonia del sacrificio o el Bádminton ceremonial, en las que podemos encontrar escenas en las que solo participan seres humanos y otras escenas donde solo participan deidades pero el tema representado sigue siendo el mismo.

Hocquenghem en *Iconografía Mochica* (1987) establece una relación de temas en muchos de los cuales los personajes humanos son los protagonistas.

De esta clase de temas tenemos:

Lanzamiento de flores al aire

Cacerías de venados

Carrera

Ofrenda y consumo de coca

Combate y captura de prisioneros

Baile de guerreros con una gran soga

Sacrificio

¹⁵ Denominación que le da Donnan a la embarcación mejor conocida como Caballito de Totorá.

Hay que señalar que Hocquenghem hace una división de cerca de 20 temas que guardan una relación directa con el ciclo agrícola andino, de los cuales solo siete son los que hemos seleccionado dado de que en ellos aparecen personajes humanos como protagonistas. Es bueno observar que esta selección puede ser comparada con los temas que presenta Donnan coincidiendo en algunos pero no en todos.

Además de los trabajos de Donnan y Hocquenghem que nos sirven de pilares para la realización de nuestra investigación, tenemos que mencionar los que han realizado otros investigadores como Krzysztof Makowski, Luis Jaime Castillo, Steve Bourget o Ulla Holmquist entre otros muchos investigadores de la iconografía mochica.

Finalmente las excavaciones arqueológicas de los últimos años que han servido para comprobar las interpretaciones hechas antes, como por ejemplo la clara relación entre el Señor de Sipán y el personaje central en la Ceremonia del sacrificio.

Para el estudio del canon de la figura humana en línea fina Moche es necesario primero saber cuál es esta figura humana representada. No es suficiente con reconocer para este caso que es lo humano y lo no humano a partir de la observación, como lo propuso Ulla Holmquist (1992); porque, si bien las representaciones moche lo permiten, tenemos que limitarnos primero a una cantidad verificable llamada *corpus*, teniendo en cuenta también que en una rápida lectura y observación vemos que existe una inmensa cantidad de temas que ya han sido estudiados y clasificados por diferentes autores.

En este caso, nuestro *corpus* estará formado por figuras humanas que corresponden a los tipos o géneros de los personajes humanos más importantes. Cada representación de figura humana también presenta aspectos formales en cuanto a volumen, dado de que se encuentra representado sobre una superficie esférica y proporción. Teniendo tanto el aspecto temático como

el formal para el análisis de la figura humana, nos es más fácil agruparlos por su significado primero para luego realizar el estudio del canon antropométrico.

Existe la posibilidad de establecer los tipos de figuras humanas representadas a partir del estudio de la clasificación de personajes humanos ya identificados iconográficamente y en publicaciones arqueológicas existentes. No vamos a tener en consideración los personajes míticos o sobrenaturales, que, a pesar de poseer características antropomorfas muy claras, no se encuentran dentro de la delimitación de nuestro estudio.

Las investigaciones realizadas identifican la figura humana representada y su cargo, rol o función social que desempeñan dentro de la sociedad moche. Tenemos así una gran variedad de tipos o géneros y entre los más comunes están los guerreros, los sacerdotes, los cazadores y los prisioneros.

Dentro de estos tipos encontramos las cualidades que los identifican como personajes humanos y las características que nos permitan su identificación y diferenciación. Ahora bien, si en el arte moche podemos observar un cierto realismo, la identificación del personaje solo ha sido posible, en muchos de los casos, gracias a que se han podido establecer cuál era la escena representada y cuáles son los atributos que caracterizan a estos personajes humanos, es decir los autores se han valido del nivel pre-iconográfico e iconográfico del método iconográfico de Panofsky para establecer cómo los artistas moche, por ejemplo, representaban a un guerrero o a un sacerdote, sin que sea necesario hasta esta parte del análisis de la figura humana hablar del nivel iconológico.

Por otro lado, Makowski (1994) trabaja con un método iconográfico y establece que existen cinco categorías de personajes humanos que pueden identificarse sin recurrir a análisis detallados y que ejercen papeles protagónicos en las representaciones moche. Estos son los guerreros, los cazadores, los pescadores, los lomereros (recolectores de caracoles en las lomas) y los oficiantes (sacerdotes).

Teniendo como base principalmente a Donnan (1999), Hocquenghem (1987) y Makowski (2001) se ha desarrollado el estudio de los más importantes tipos de figuras humanas representadas. Esta selección se basa primero en el hecho de cuales han sido los personajes humanos más representados en la iconografía mochica y segundo en el grado de importancia que tienen estos cuando aparecen en las acciones o escenas representadas.

El grado de importancia está en directa relación con el tamaño que ocupa el personaje en la escena, como se observa en diferentes escenas como la Ceremonia del sacrificio o la Caza de Venados. Esto nos ayudará a seleccionar un número de personajes humanos identificados completamente a partir de los cuales estudiaremos el canon de la figura humana en la cerámica de línea fina mochica. Esto último sobre todo al momento de realizar la búsqueda de temas en las piezas ya que finalmente a la hora de seleccionar se midieron todas las figuras humanas.

Para este estudio primero hemos establecido, de acuerdo a Donnan en *Moche fineline painting* (1999), el desarrollo del tipo de figura humana en cada tema, su evolución en cuanto a recurrencia y los artistas que los representaron. Después, a partir del texto *Iconografía mochica* (1987), de Hocquenghem, nos ayudamos para la descripción e identificación del personaje estudiado utilizando solo su interpretación a nivel iconográfico y no la iconológica, esta última entendida por la autora como la relación entre las escenas mochicas y las costumbres antepasadas y contemporáneas en el mundo andino, sean danzas, rituales, leyendas o tradiciones orales y escritas, etc.; ya que nuestra investigación no pretende llegar a ese nivel en donde la metodología en muchos casos no es lo suficientemente rigurosa. Finalmente, recurrimos a fuentes arqueológicas para dar un mayor sustento a las interpretaciones y también a otros estudios iconográficos relacionados.

Tipos de personajes seleccionados

3.1 El tipo sacerdote

En cuanto a los antecedentes de investigación con respecto a este personaje; Donnan no identifica ni desarrolla propiamente una figura humana como la figura de sacerdote como si lo hace en la identificación y el estudio para el caso del guerrero (Donnan, 1999, p. 130 – 135) o para el cazador de venados (Donnan, 1982, p. 235 - 251) por citar dos casos. Denomina sin embargo al personaje principal que recibe la copa en la Escena del sacrificio o de la Presentación: Sacerdote Guerrero y al personaje femenino que participa de la misma escena sacerdotisa (Donnan, 1999, p. 131 – 132). Esta denominación sin embargo es principalmente en cuanto a la función que están ejerciendo en la escena y no en la identificación como personajes humanos, ya que al poseer rasgos sobrenaturales es evidente en una primera lectura pre - iconográfica que se trata de personajes sobrenaturales. Todos estos personajes según Donnan se encuentran presentes a partir de la fase IV.

Por su parte Anne Marie Hocquengem en su *Iconografía mochica* (1987) no hace referencia a este personaje pero lo trata en un artículo titulado “Les representations de chamans dans l’iconographie mochica” (1977) en donde analiza las escenas de sanación y parto para poder determinar las características de este personaje que puede también participar en escenas como adivino, hechicero, maestro de ceremonias y estar presente también en las escenas de música y coca. Limitando su identificación iconográfica a sólo “personaje humano” y no mítico, lo que es importante para nosotros porque coincide con nuestro objetivo.

Hocquengem (1977) nos advierte que este personaje puede estar representado tanto por hombres como por mujeres. Lo relaciona con las investigaciones de la práctica chamánica prehispánica en América del Sur y

los chamanes contemporáneos del Perú, mencionando también una jerarquización y sus cualidades chamánicas¹⁶.

En cuanto a su vestimenta, Hocquengem (1977) lo distingue por el uso del turbante, el velo, la túnica y en algunos casos diademas (tocados de metal). En cuanto al velo refiere que es un elemento importante que nos sirve para poder identificarlo. Diciéndonos además que el velo podría identificarse junto a ritos funerarios, mientras que la falta de este a otros tipos de rituales relacionados con la vida como los de nacimiento.

Por otra parte menciona los instrumentos o accesorios que lleva consigo, que son: cajas abiertas o cerradas que contienen pequeñas cosas como bolas o conos; también perlas o collares de semillas, sonajeros, campanas dobles y múltiples, copas y jarras; y caracolas (1977, figs. 1 – 18).

La identificación que realiza Makowsky (1994) del personaje, al que denomina “oficiante”, es en una primera instancia bastante simple. Está vestido con una túnica larga generalmente llana, un tocado sencillo de tipo turbante simple o compuesto y una manta; que puede estar anudada en el cuello y cae sobre la espalda como una capa, envuelta alrededor de la cadera formando una especie de faldellín o recogida en la parte superior del pecho formando un ocho o *gamma*.

¹⁶ Como observamos además en este trabajo la autora nos habla de chaman o curandero y no de sacerdote, problemática de denominación que aborda Makowsky (1994) quien parte de la pregunta si es que debe ser llamado *Shamán* o Sacerdote. Entiéndase por shamán a la figura vigente con fuertes antecedentes prehispánicos a la que también se llama brujo y a la que se relaciona con poderes sobrenaturales y consumo de alucinógenos para sus prácticas tal y como lo define Reichel-Dolmatoff (1988), mientras que la figura del sacerdote está más relacionada al culto institucionalizado, a una casta privilegiada dentro de una sociedad jerarquizada. Para Makowsky (1994) la denominación de *shamán* o sacerdote falta aún esclarecer; nos dice además que pareciera que se le está dando una mayor importancia al significado de shamán en las interpretaciones que se están haciendo últimamente, pero cree que esa lectura está un poco orientada desde la idea que se tiene de este personaje en la colonia donde su figura se encontraba en la marginalidad.

Se le puede identificar por medio del contexto en el que se encuentra; siendo diferente al de los otros personajes que desarrollaremos, siendo característico en estas escenas su rol protagónico. Tenemos así la siguiente lista de actuaciones: “*Presentación*”, “*Lanzamiento de las flores*”, “*Libación*”, extraen sangre de la boca de murciélagos, supervisan el trabajo de las tejedoras, transportan una gran sonaja, recogen las semillas en una manta al final de la carrera ritual, presentan a un jefe guerrero una pareja de niños, ritos de enterramiento, consumen coca, suplicio de hombres, tocan antaras y trompetas, realizan actos sexuales (sodomía, fellatio, masturbación).

El autor lanza la propuesta de hacer una distinción de este personaje en dos grupos: uno de oficiantes masculinos y otro de oficiantes de oficiantes femeninos junto con los andróginos que trataremos más adelante. Dentro de los oficiantes masculinos distingue a los que se dedican al culto del Guerrero del Águila (Makowski, 1994, figs. 27-31) y al Guerrero del Búho (Makowski, 1994, figs. 41-45). (Ver imágenes 6 y 7).

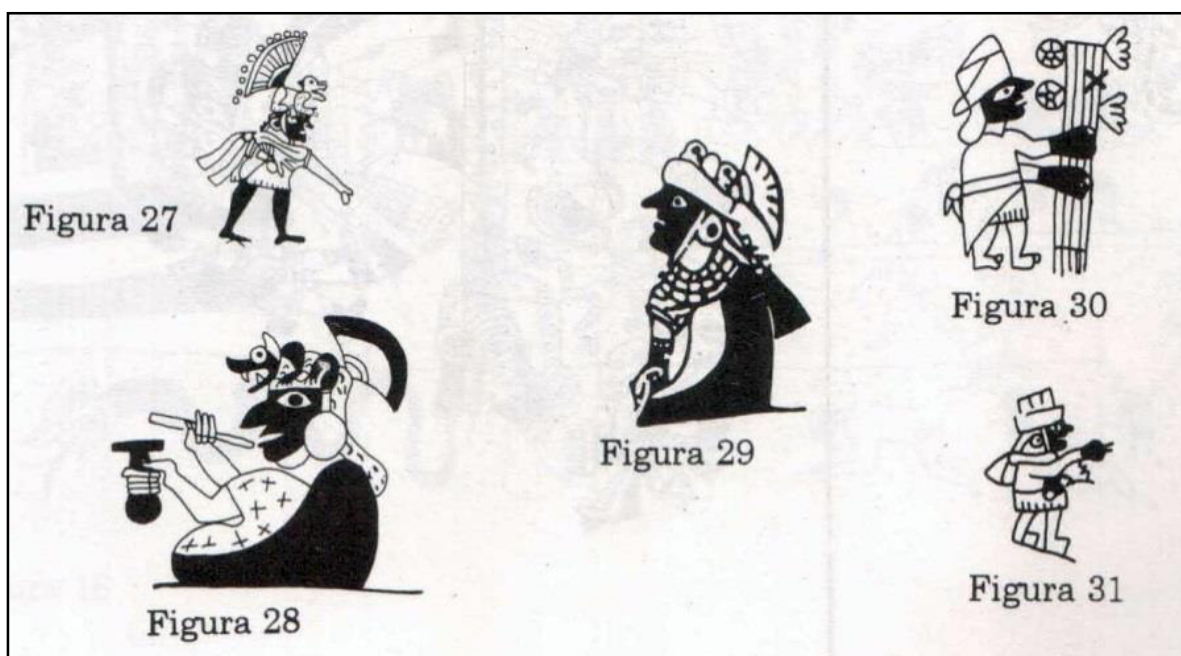


Imagen 6: Oficiantes masculinos que se dedican al culto del Guerrero del Águila.

Fuente: Makowski, 1994, Lámina VI, Figs. 27-31.

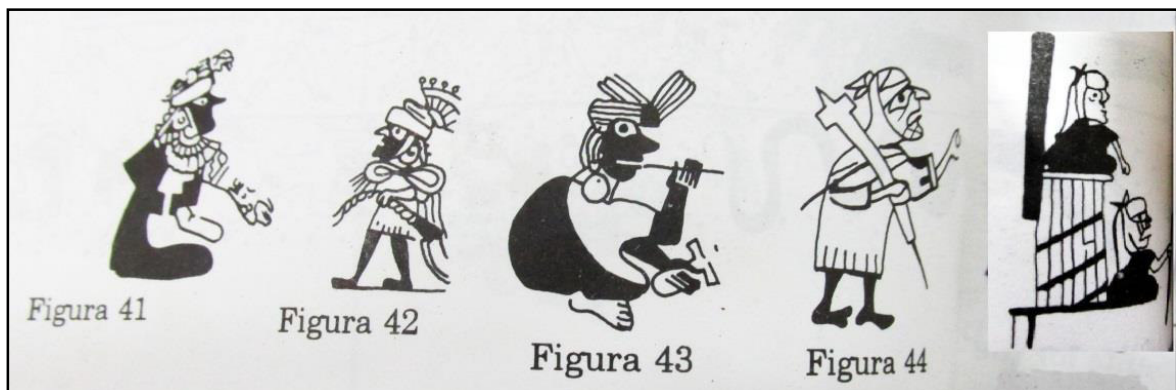


Imagen 7: Oficiantes masculinos que se dedican al culto del Guerrero del Búho.
Fuente: Makowski, 1994, Lámina VII, Figs. 41-45. (Nota: sin numerar figura 45)

3.2 El tipo sacerdotisa

Este tipo de figura humana se ha considerado siempre dentro del estudio del tipo del sacerdote (Hocquenghem, 1987 y Makowski 1994). Aunque Donnan (1999) solo se refiera a ella como “mujer” nos realiza una importante descripción:

Las mujeres aparecen por primera vez en las pinturas de línea fina durante la Fase IV. Poseen cabello largo, frecuentemente con trenzas (Fig. 4.93a) y usan vestidos largos (Fig. 4.93b). Una mujer sin embargo, es consistentemente mostrada con un alborotado tocado de cabeza con plumas, orejeras, brazaletes y vestido elegante (Fig. 4.93d). Ella tiene claramente una posición alta y es una importante participante en la Ceremonia del Sacrificio. (Donnan, 1999, p. 124).

Esta descripción sintetiza las características de la mujer sacerdotisa natural, la referencia a la mujer de mayor jerarquía es la llamada, por el autor, Sacerdotisa en la escena de La Ceremonia de la presentación.

Por su parte Anne Marie Hocquenghem (1987) no hace referencia a la sacerdotisa, solo menciona a la mujeres en actividades sexuales y en suplicio junto a hombres; pero en un trabajo anterior titulado “Les representations de chamans dans l’iconographie mochica” (1977), dice que el velo es un elemento con el que podríamos distinguir a la sacerdotisa, sin embargo reconoce que tanto la mujer como el hombre pueden usar esta pieza. El aporte más importante que nos da la autora para su identificación es que las mujeres están

representadas acompañadas de niños y participan en escenas de parto mientras que los personajes masculinos de este tipo no.

La diferenciación de la sacerdotisa mujer natural y la sacerdotisa sobrenatural es uno de los puntos importantes que sirve para identificarla. Hocquenghem en su trabajo titulado “A class of anthropomorphic supernatural females in moche iconography” (1980), profundiza en el estudio de la Sacerdotisa de la Ceremonia de la Presentación y da ejemplos de otros personajes femeninos sobrenaturales que pueden también ser identificados como personajes humanos femeninos.

Otra de las estudiosas de esta figura femenina, tanto sobrenatural como humana, es Ulla Holmquist en su tesis de grado (1992) realiza el estudio de la mujer natural mochica, llamada en el presente trabajo figura humana de la sacerdotisa; menciona tres características de distinción:

1. Arreglo del cabello en dos trenzas, con excepciones.
2. El vestido consta principalmente de una túnica larga.
3. La ausencia de tocados, colmillos, apéndices serpentiformes, o rasgos ornitomorfos.

El punto tres es para poder diferenciarla de deidades y del tipo de mujer que la autora llama mujer muerta.

Por último, Krzysztof Makowski (1994) realiza una clasificación de lo que él denomina oficiantes femeninos en tres grupos: las mujeres de cabello descubierto; las mujeres con cabello cubierto por un velo largo, que según el autor es el único tipo de oficiantes que merecería el calificativo de curanderas o brujas, por estar representadas siempre como personajes secundarios. Y el tercer grupo de oficiantes andróginos –no considerados propiamente femeninos- se divide en dos subgrupos, los que realizan las encarnaciones de la Iguana y los que realizan las encarnaciones de la Lechuza.

3.3 El tipo personaje principal en la Ceremonia de sacrificio o de la Presentación

Una de las escenas más importantes en las representaciones moche es, sin duda, la Ceremonia de sacrificio, esta escena según Donnan, forma parte de una secuencia de escenas mucho mayor llamada Narrativa del Guerrero. La pieza que define esta escena por excelencia pertenece a la fase IV (fig. 4.102). Existen otras versiones pero distintas y menos complejas (figs. 4.103 – 4.104). Durante la fase V solo quedaron algunos aspectos de esta escena, como la Sacerdotisa que está sobre un caballito de totora sosteniendo una copa (fig. 5.65).

Entre los artistas identificados por Donnan que representaron la Ceremonia del sacrificio tenemos al Pintor de la Nariz Punteaguda una de las características de su estilo además de las largas narices punteagudas de sus personajes es el uso de círculos concéntricos para los tocados de la cabeza. De los tres trabajos ubicados uno de ellos representa esta escena (1999, pág. 212, fig. 6.42).

Las imágenes consisten en el ofrecimiento de una copa por parte de diversos personajes humanos o sobrenaturales a un personaje de características humanas con algunos rasgos sobrenaturales. Hocquenghem (1987), a partir de un grupo de cinco imágenes pertenecientes a su corpus iconográfico (figs. 98-102) nos da la siguiente interpretación de las imágenes.

Los personajes que reciben las ofrendas presentadas en una copa y una calabaza son el ancestro mítico radiante con un casco de guerrero y el ancestro mítico con un ornamento de cabeza en forma semicircular con dos penachos que se levantan, los personajes que presentan las ofrendas son la mujer mítica y el búho mítico (pág. 125).

La más importante de este tipo de representaciones es el dibujo extendido de la fig. 100 (ver imagen 8) del grupo de cinco imágenes presentadas por Hocquenghem que corresponde a una pieza perteneciente al Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera denominada Pieza Larco cuyo código de catalogación es ML010847. Existe una pieza similar en el Museum für Völkerkunde en Munich. De esta representación nos interesa el personaje

representado que recibe la copa, porque posee características que nos permiten clasificarlo como personaje humano (cabeza, tronco y extremidades humanas), aunque también podríamos clasificarlo como personaje sobrenatural (presenta unos apéndices que terminan en cabezas de serpientes y colmillos).

Diversos autores han definido a este ser como una deidad (Hocquenghem 1987; Makowski 2001), sin embargo no podemos excluirlo de un análisis del canon porque representa también una figura humana. No solo por la forma como ya lo mencionamos sino también porque la vestimenta que posee es similar a la que poseía el Señor de Sipán pudiéndolo identificar con él (Castillo, 2000, pág.52). Por estas dos razones lo incluiremos dentro del análisis del canon antropométrico de la figura humana.

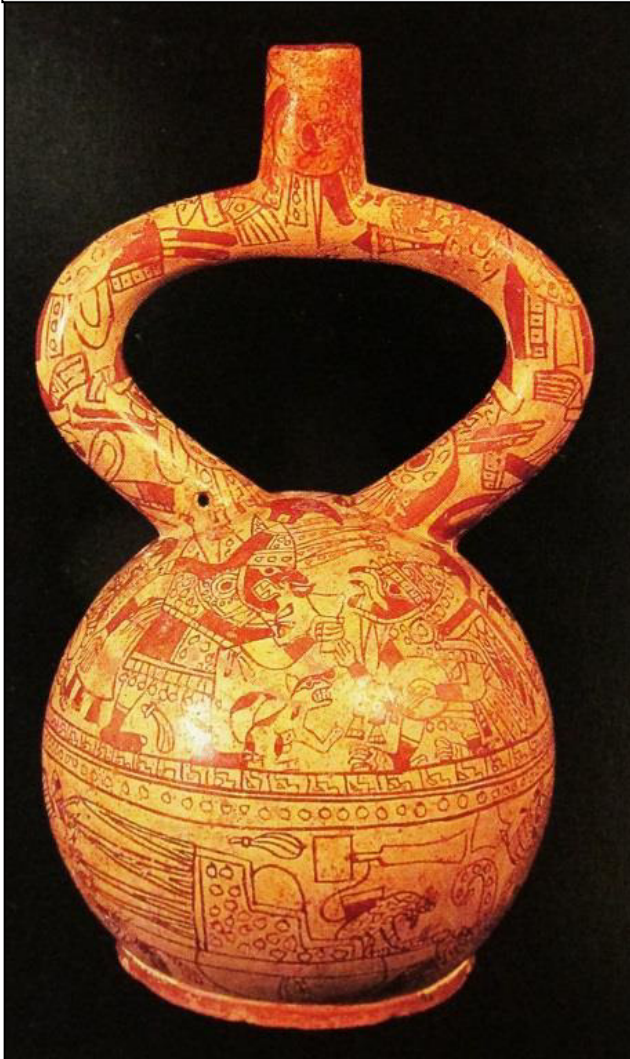
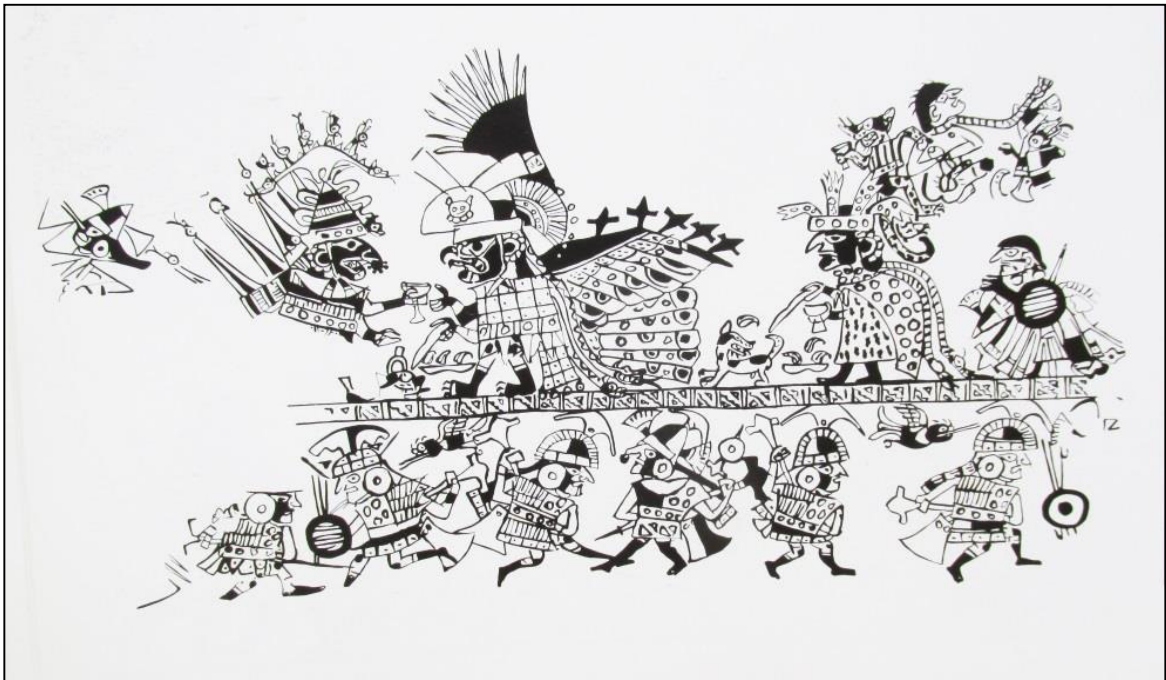


Imagen 8: Personaje principal en la escena de la presentación (Izquierda pieza cerámica, derecha arriba dibujo que reproduce el motivo)

Fuente: Donnan, 1999, Fig. 4.102

3.4 El tipo personaje que participa en la Ceremonia de la hoja de coca

Aunque el personaje que participa en la Ceremonia de la hoja de coca puede ser considerado como sacerdote o chamán, la escena representada siempre se ha tratado como un tema aparte, tiene una valoración distinta a las otras escenas donde participen sacerdotes; por lo que a la figura humana que participa en ella se le ha considerado aquí como un personaje diferente ligado a este ritual.

Según Donnan (1999), estos personajes humanos presentes en la Ceremonia de la Hoja de Coca aparecen en la fase III, aunque no consigna ninguna imagen de esta fase, luego menciona que está presente en la fase IV y muestra dos imágenes (figs. 4.19 y 4.90)(Ver imágenes 9 y 10). Finalmente, menciona que no existen ejemplos de esta temática en la fase V.

Aunque Donnan no proporciona ninguna interpretación sobre las escenas da una información acerca del empleo de un tercer color, anaranjado claro, para acentuar partes en la imagen que presenta la figura 4.19 que corresponde a una pieza de la colección del Linden-Museum, Stuttgart. Según el autor esta técnica, usada en una amplia gama de temas, debe ser vista como propia de la fase IV, ya que casi no se encuentran ejemplos en la fase III.

En esta escena, de la pieza mencionada, plasmada de color y contrastes junto con la segunda imagen 4.90 que publica Donnan representa el tradicional mascado o chacchado¹⁷ de la hoja de coca, vemos a personajes humanos sentados con un elemento que introducen en la boca; también podemos ver a personajes de pie con las manos juntas y que llevan un bolso. Esto en medio de una escenografía en la que destaca una serpiente bicéfala con una cresta, a manera de arco, y círculos que se encuentran cubriendo todo el espacio aéreo.

¹⁷ Según La Academia Mayor de la Lengua Quechua (Qeswa Simi Hamut'ana Kurak Suntur) para decir masticar la hoja de coca en quechua se usa los términos akulliy, hallpay, pikchay entre otros. Chakchay de donde deriva la palabra chacchando o chacchar no significa masticar pero es un sinónimo. Observamos que seguramente está relacionado con el significado de chakcha y chakchay que es trotar o caminar suave y rítmicamente.

Anne Marie Hocquenghem identifica el tema dentro de lo que llama Escenas de Ofrenda relacionando varios tipos de ofrenda como con el consumo de coca. Su interpretación es que se trata de un rito de entronización, sin embargo esta relación que establece la autora para este caso es poco clara y no realiza un análisis preiconográfico de la escena que ayude primero a identificar al personaje y los elementos que componen la escena.

La mejor explicación iconográfica corresponde a las fuentes de la arqueología. Las excavaciones realizadas en Huambacho, Valle de Nepeña por David Chicoine (2011) demuestran la importancia del uso de la hoja de coca con fines rituales, encontrándose en dichas excavaciones el bolso y la espátula, que era el elemento que se introducía en la boca en las imágenes de la ceremonia del chacchado que nos muestra Donnan.



Imagen 9: Escena del chacchado de la coca (Izquierda pieza cerámica, arriba dibujo que reproduce el motivo de la pieza con los colores que se utilizan)

Fuente: Donnan, 1999, Fig. 4.19

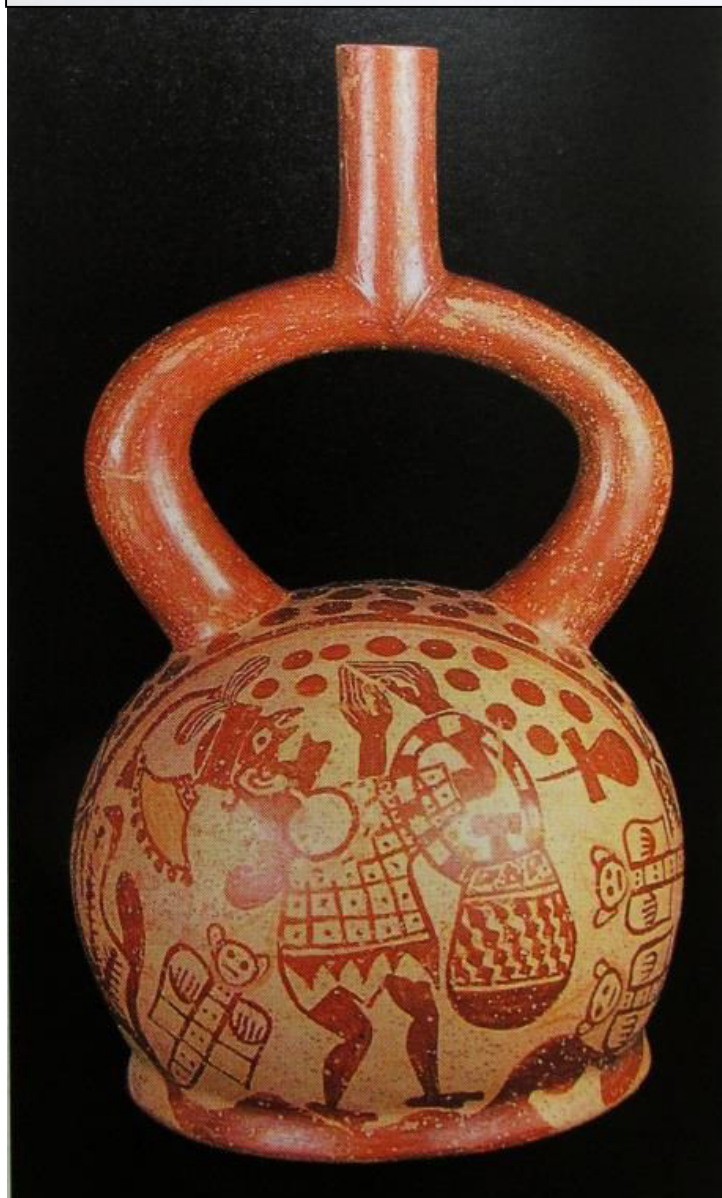


Imagen 10: Escena del chacchado de la coca (Izquierda pieza cerámica, arriba dibujo que reproduce el motivo de la pieza con los colores que se utilizan)

Fuente: Donnan, 1999, Fig. 4.90

3.5 El tipo cazador de venados

Aparece por primera vez según Donnan en la fase III (1999, figs. 3.17, 3.19, 3.46). Aumenta de manera considerable en la fase IV donde se encuentran más de sesenta pinturas con esta temática. Como ejemplos tenemos las figuras 4.22, 4.28, 4.54, 4.58 y 4.89 (Donnan, 1999). Se convierte en un tema mucho menos frecuente en la fase V.

Donnan (1999) identifica dos piezas con el mismo estilo (Figs. 6.46, 6.47) llamando al artista de estas dos representaciones El Pintor del Dardo Roto. Luego a otro artista El Pintor del Venado con Orejas Grandes (Figs. 6.54 – 6.56); un artista denominado El Pintor de Leiden al que se le identifican nueve piezas, una de ellas representa una caza de venados (Donnan, 1999, Fig. 6.71). Otro artista denominado el Pintor del Turbante Alto (Figs. 6.82, 6.83). Tenemos también al Pintor de Stuttgart (Figs. 6.85, 6.86); El Pintor del Creciente Alto A (Figs. 6.89 – 6.91); El Pintor de Chiclayo (Figs. 6.107, 6.108) y al El Pintor de Doering (Fig. 6.140).

Cuando hablamos con referencia a la actividad de la caza de venados, nos tenemos que remitir a Christopher B. Donnan quien realizó una investigación sobre este tipo de escena (Donnan, 1982, Págs. 235-250) utilizando el Archivo Moche de la Universidad de California, del cual ya se habló anteriormente.

Los cazadores a los que hacemos referencia son los personajes principales en estas escenas. Aclaramos esto porque pueden presentarse personajes humanos secundarios que parecen acompañar al personaje principal pero la línea del dibujo de estos personajes ha sido pobremente definida. Por ello, nos centramos en el personaje principal de la escena, aquel que el artista moche ha querido resaltar ubicándolo en un lugar importante.

Los personajes principales de la escena son los cazadores que se caracterizan por tener una vestimenta elaborada; al respecto de este personaje cazador Donnan realiza la siguiente descripción:

Su ropa ornamentada, tocados, joyas, pintura facial y la que parecen tener en las piernas, denotan jerarquías sociales de gran influencia en la caza [...] hay dos elementos que parecen ser típicos de estos personajes: a. una “camiseta”, a manera de uncu o túnica decorada con una línea vertical o escalonada; y b. una faja o cinturón terminado en una borla bifurcada, a manera de fleco. (Donnan, 1982, pág. 243).

Sin embargo, estos dos elementos mencionados por Donnan solo nos sirven para identificar al cazador siempre y cuando hayamos identificado la escena, ya que tanto la túnica y el cinturón son característicos, en las representaciones de otras figuras humanas moche. Por lo que se hace necesario hablar de otro elemento en la identificación del cazador, nos referimos al armamento.

Con respecto a estas armas, Donnan hace precisiones muy útiles para nuestra labor de identificación: “Solo dos implementos sirven para dar muerte a los venados: una flecha proyectada por una estólica¹⁸ y una maza o porra” (Donnan, 1982, pág. 243). Sin embargo el autor nos alerta que estos elementos también son característicos del guerrero, con la única diferencia que la porra del cazador posee una cabeza redonda o elíptica.

Finalmente un elemento muy útil para identificar al personaje representado en la cerámica Mochica, es el tocado del cual Donnan realiza la siguiente descripción:

El tocado de los cazadores principales es un barbiquejo¹⁹; normalmente poseen uno o más ornamentos de plumas y, también, pueden presentar una cabeza de zorro o de felino en la parte frontal. (Donnan, 1982, pág. 244)

Muchos de los estudios, en los que se trata de identificar el rango de los personajes mediante la vestimenta, en este caso el tocado, han quedado todavía sin conclusiones definitivas.

¹⁸ El átlatl, lanzadardos o estólica es un arma propulsora muy utilizada por los pueblos precolombinos mesoamericanos, especialmente los mexicas y los mayas en Guatemala y México, así como los indígenas de Perú y Colombia. Fuente: <http://es.dbpedia.org> 01/08/2015.

¹⁹ Según la RAE (2001), en Perú, es un pañuelo que, a modo de venda, se pasa por debajo de la barba y ata por encima de la cabeza, o a un lado de la cara.

Para Anne Marie Hocquenghem, estas escenas de caza son fáciles de describir a nivel pre iconográfico. Su corpus iconográfico para este caso es de tres imágenes (Hocquenghem, 1987, figs. 39, 40, 41).

Es importante además dejar en claro lo que señalan Hocquenghem (1987) tanto como Donnan (1982) que todo lo que se representa en la cerámica mochica tiene un carácter eminentemente ritual, es decir que incluso los temas que pudiesen parecer más profanos como la caza de venados son rituales.

Las evidencias arqueológicas que corroboran el carácter ritual en la caza de venado, según Donnan (1982), en el hecho de que no se han encontrado en los basureros en las excavaciones en el Valle de Santa los huesos de venado y desperdicios que indican un consumo de la carne de este animal. Esto llevaría a concluir que esta actividad era ritual.

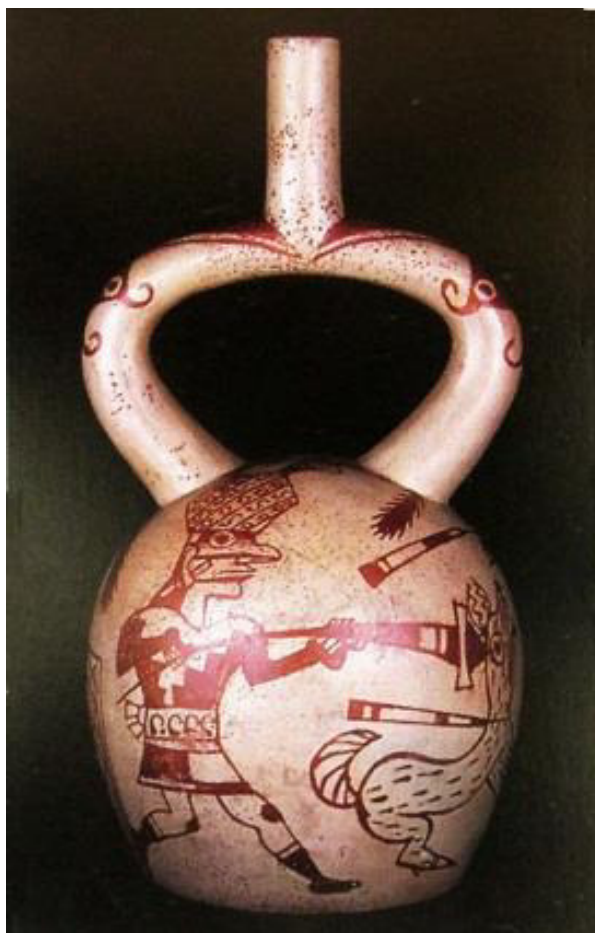


Imagen 11: Cazador de venados atribuida por Donnan al Pintor del Turbante Alto.
Fuente: Donnan, 1999, Fig. 6.82.

3.6 El tipo cazador de aves

De acuerdo a Donnan (1999) el cazador de aves se encuentra dentro de las nuevas actividades de las figuras humanas que se incorporan en la fase IV junto con las procesiones musicales, la danza, el desmembramiento del cuerpo humano, la caza del caracol y la caza del león marino; pero no son temas muy comunes.

En cuanto a Hocquenghem (1987) la escena de la caza de aves, no es mencionada como escena importante del Calendario Ceremonial Andino, como sí lo hace con la cacería de venados relacionado al comienzo de las lluvias o la cacería de focas que se lleva a cabo en el primer equinoccio del año en marzo.

Aunque no es un tipo de figura humana que se repite; ya que no es un tema recurrente en la iconografía mochica, se le ha considerado en un apartado porque no se le puede incluir junto con el cazador de venados, al igual que él lleva dardos y una estófica, pero la vestimenta y el estilo plástico es completamente diferente. La observación de la pieza y principalmente del dibujo extendido (Donnan, 1999, fig 4.88); nos permiten identificar la escena y las características de este personaje *sui géneris* (Ver imágenes 12 y 13).





Imagen 13: Botella gollete asa estribo fase IV con escena principal de *caza de aves*.

Fuente: Fotografía cedida por el Museo Larco

Código de catalogación: ML013613

3.7 El tipo recolector de caracoles

Según Donnan, aparece junto con los nuevos temas de la fase IV (1999, pág. 120, fig. 4.86), pero en la fase V este tema desaparece (1999, pág. 178). El autor identifica a un artista especializado en pintar caracoles al cual llama El Pintor de Caracoles que consta con dos trabajos; uno de ellos está incompleto por deterioro y otro que es una pieza excepcional, una combinación de escultura y pintura bastante lograda (1999, págs. 216 y 217, figs. 6.48 y 6.49).

Para Hocquenghem la representación de caza de caracoles (1987, fig. 181) está ligada a los sacrificios en los cerros y lomas. Se asume ello en función al dibujo de una cerámica escultórica y de línea fina en el grupo de imágenes ligadas a estos rituales; pero no da mayores alcances de esta escena, que no desarrolla.

El Cazador o Recolector de Caracoles Terrestres en las Lomas está muy bien identificado en las representaciones de línea fina. La vestimenta de estos personajes no es muy ornamentada como en el caso del guerrero o del cazador (De Lavalley, 1985, fig. 53; Larco, 2001, fig. 409) (Ver imágenes 14 y 15). Esto nos podría hacer suponer que no era una práctica de élite, es decir, los personajes serían pobladores o recolectores comunes; sin embargo teniendo en cuenta que las representaciones mochicas tenían un carácter ritual, podría tratarse de señores moche con una vestimenta apropiada para ir a la loma. Nótese además que estos recolectores presentan un tocado, lo que nos indica alguna jerarquía. A pesar de ello, Makowski (1994) insiste en que se trata de pobladores marginales que suben a las lomas y no de guerreros que han cambiado su atuendo para recolectar.

El caracol de tierra servía para el consumo humano, así lo refieren Jiménez Borja (1937) y Larco (2001)²⁰. Según este último:

²⁰ Las versiones originales *Los mochicas I* y *Los mochicas II* fueron publicadas por Rafael Larco Hoyle entre 1938 y 1940.

Fue muy apreciada la caza de los caracoles de tierra, manjar estimado por los mochicas. Estos moluscos que ordinariamente se encuentran en los cerros, eran recogidos en bolsa de fibra y su caza fue ocupación de importancia, tanto que el artista la ha recogido en el bello ceramio. (Larco, 2001, pág. 325)

Ambos estudiosos sin embargo se basaron en las costumbres que observaron en los pobladores del Valle de Moche que habitaron en los años en que hicieron sus estudios, a partir de allí interpretaron la escena.



Imagen 14: cazadores o recolectores de caracoles.

Fuente: Larco 2001 Fig. 409

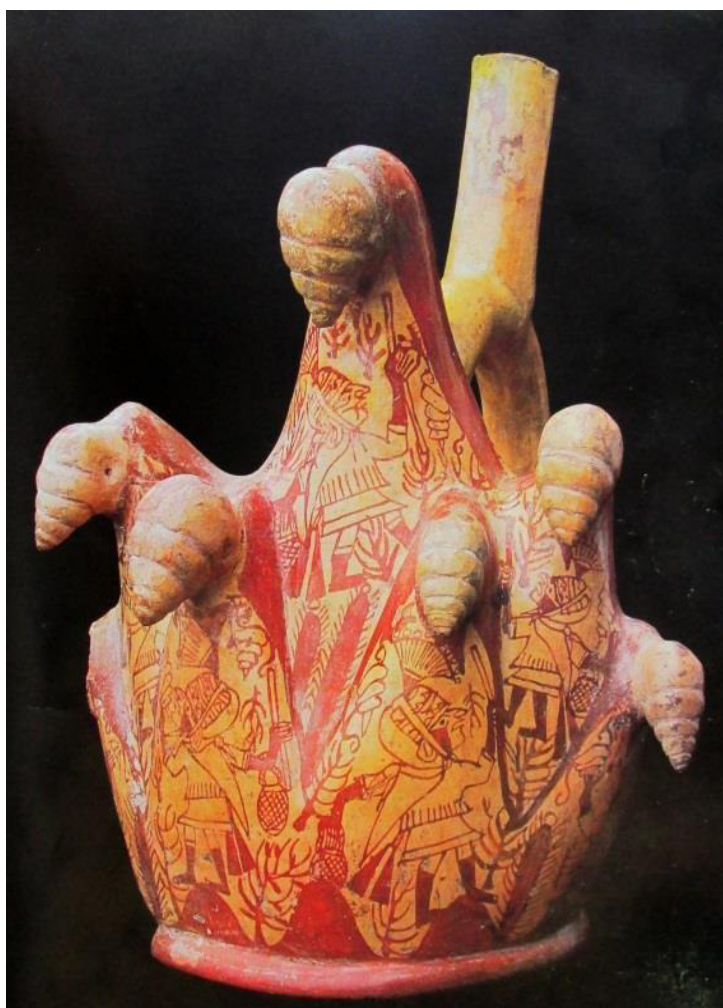


Imagen 15: cazadores o recolectores de caracoles.
Fuente: De Lavalle 1985 Fig. 53

3.8 El tipo pescador

La figura del pescador es otro de los personajes representados que permite el estudio del canon de la figura humana mochica. Esta figura se encuentra representada en línea fina y cerámica escultórica y se le puede identificar porque se le representa sobre un caballito de totora²¹ con una cuerda de pescar, diferente al personaje que es solamente transportado en el mismo tipo de embarcación y que constituye otro tipo que trataremos más adelante.

²¹ Tradicional embarcación de pesca hecha a base de tallos y hojas de totora. Planta cuyo nombre científico es *Schoenoplectus californicus* y fue usado de muchas maneras en el antiguo Perú por ejemplo como material arquitectónico para la construcción de casas y puentes.

Donnan nos presenta una pieza de la fase III, asegurando que es en esta fase donde por primera vez se representa esta escena (1999, pág. 67, fig. 3.45), similar al dibujo extendido que presenta Larco (2001, fig. 419). En aquella pieza puede verse la representación de un personaje humano que usa una cuerda de pescar con un pez que ha mordido el anzuelo en el extremo. Otra imagen presentada por Larco como dibujo extendido (2001, fig. 420) es similar pero sin el caballito de totora, sin embargo el personaje representado presenta una cola por lo que se trataría de un personaje sobrenatural. Una pieza similar a la de Donnan y Larco es la presentada por Alan Sawyer (1966, fig. 75) (Ver imagen 16), en la cual el personaje humano está sobre un caballito de totora con algunas especies que ha capturado.

Hay algunas escenas de la fase IV que muestran a seres sobrenaturales antropomorfizados en la actividad de pesca como un pulpo antropomorfizado que está pescando (Donnan, 1999, pág. 96 y fig. 4.42). Este tipo de figuras no la consideraremos en nuestro estudio, pero el uso de la figura humana es evidente. Los límites entre lo humano y no humano no están bien definidos entre los mochica, incluso el ejemplo anterior es un personaje catalogado por Donnan como sobrenatural por el hecho de que se enfrenta a un *Demonio Marino*.

Para Hocquenghem, las escenas de navegación están relacionadas con el transporte de prisioneros hacia islas guaneras. Su corpus de imágenes está compuesto por diversas escenas de prisioneros transportados en un caballito de totora (1987, figs. 107-119). Solo en la imagen 118 de su corpus podemos observar a un personaje sobrenatural que está pescando a un pez demonio sobre un caballito de totora animado.

La evidencia arqueológica para este caso se encuentra en lo que Larco llamó los *kjioknmodings*²², sobre los cuales señaló que estaban regados por

²² Juan Vilanova y Piera los llama *kiokenmondigos* refiriendo que según la etimología danesa se reduce a depósitos de comida. Según el autor, podríamos llamarlo también *paradero* palabra que tendría un significado en América de despojos que dejan las tribus errantes en

todo el litoral encontrándose numerosos restos de conchas, espinas de peces y además restos de alimentos y utensilios de origen marino (2001, pág. 328). El Pescador estará representado muchas veces al lado de diversas especies marinas.

Dentro de la cerámica nos ha sido posible identificar las siguientes variedades: el toyo, la manta, el chirlo, el bonito y la corvina, entre los peces de agua salobre; y el bagre, la mojarrilla y la lisa, entre los de agua dulce. Los mochicas buscaron con avidez los mariscos, entre los que hemos encontrado representados el caracol, la estrella de mar, las conchas, los barquillos y los ancocos. También pescaron crustáceos. De ellos hay representados el cangrejo de mar y de río, y figuran además algunas variedades como el llamado mail mail y el común. (Larco, 2001, pág. 330).

La descripción de Larco a partir de las evidencias arqueológicas y observación de las representaciones de cerámica escultórica y línea fina nos permite saber qué especies acompañan a este personaje en las escenas mencionadas.



aquellos puntos donde permanecen por algún tiempo y se hallan en la costa misma del mar y tienen la forma de médanos (1997, pág. 76).

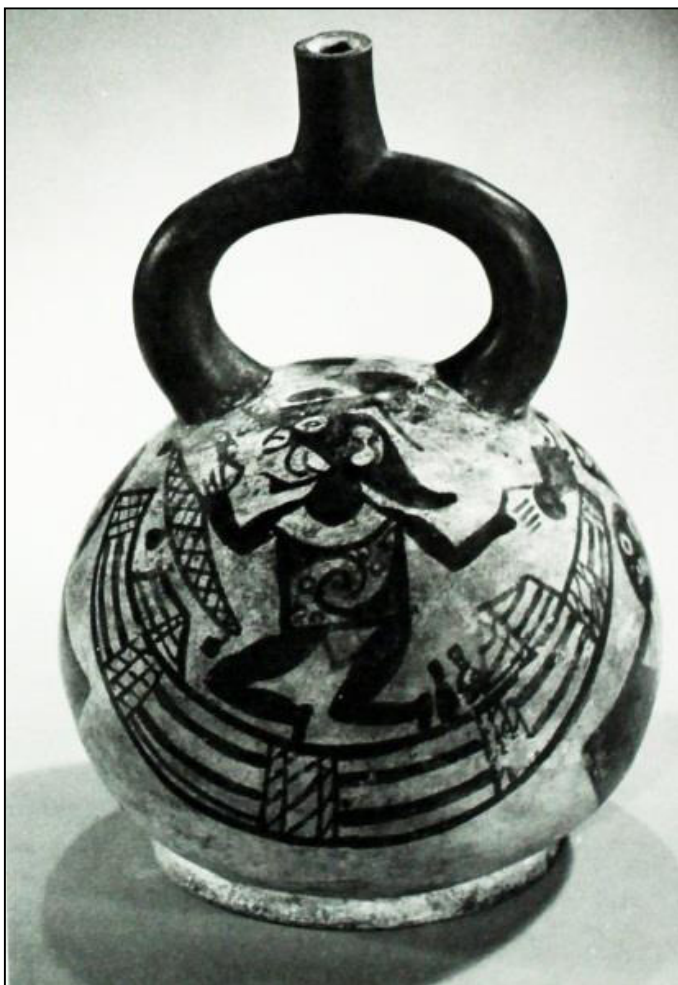


Imagen 16: Pescador sobre un caballito de totora. (Izquierda pieza cerámica, página anterior dibujo que reproduce el motivo de la pieza)

Fuente: Sawyer, 1966, Fig. 75

3.9 El tipo personaje transportado en un caballito de totora

Según Donnan, en la fase III se observan los primeros personajes tanto humanos como sobrenaturales sobre caballitos de totora en actividad de pesca (1999, fig. 3.45). Esto lo habíamos visto en el tipo pescador. Durante la fase IV, Donnan encuentra personajes sobrenaturales que antes de estar pescando sobre caballitos de totora animados parecen que se estuvieran enfrentando a los peces que también poseen características sobrenaturales (1999, figs. 4.72, 4.42). Estas escenas pueden ser los antecedentes de las escenas de transportes de personajes.

En la fase V el autor en mención advierte sobre la presencia de una posible influencia Huari, una pieza polícroma con un guerrero sobrenatural sobre un caballito de totora nos da cuenta de ello (1999, fig. 5.39). También observa la presencia de envoltorios de armas en estas escenas de la última fase (1999,

fig. 5.65). Además en esta Fase se da la presencia de la Sacerdotisa que es transportada en un caballito de totora (1999, Fig. 5.65).

Sin embargo, lo más importante de resaltar en torno a las representaciones con caballitos de totora durante la fase V, está en la especialización del uso que se le da en esta fase.

Los botes de juncos son mucho más frecuentemente representados en la Fase V de lo que fueron en la Fase IV y cumplen una función diferente. En lugar de ser usados para pescar como fueron en las pinturas de III y IV, se les muestra transportando individuos, la mayoría de los cuales está vestido elaboradamente (figs. 5.58, 5.59, 5.65). (Donnan, 1999, pág. 179). (Ver imagen 17).

La animación de los caballitos de totora no solo se observa mediante el tratamiento del rostro, como en la fase III, sino que también está acompañada de brazos y piernas. Otra particularidad es que se hace uso del ángulo relativamente agudo del ecuador de la vasija, una característica de la forma de la vasija en la fase V, debajo de éste, el artista representa la embarcación o la deja sobreentendida ayudándose en que su forma creciente es similar a la parte inferior de la vasija.

Para Anne Marie Hocquenghem todas las escenas que incluyen caballitos de totora se circunscriben en una sola temática: escenas de navegación (1987, figs.107-119). Para la autora, tanto las escenas de pesca como de navegación no son otra cosa que rituales relacionados con el transporte de ofrendas hacia islas guaneras.

Las evidencias arqueológicas que facilitan la interpretación de este tipo de escenas son escasas, sin embargo sí existen trabajos iconográficos serios como el de Steve Bourget (1994) quien identifica dos tipos de peces muy parecidos: el tramboyo *Auchenionchus microcirrhys* y el borracho *Scartichthys gigas*, tienen una importante participación en diversas escenas ya que los veremos en enfrentamientos con personajes sobrenaturales o siendo atrapados con cuerda y anzuelos.

Bourget relaciona estas escenas con la propiedad del pez borracho de producir el *Ichthyosallyeinotoxism* síndrome clínico que se caracteriza por una intoxicación que produce alucinaciones debido al consumo de algunos peces que presentan sustancias tóxicas alucinógenas. Los moches conocieron estos efectos porque consumían dicho pez por eso es que según Bourget cobra una vital importancia en las escenas marinas.

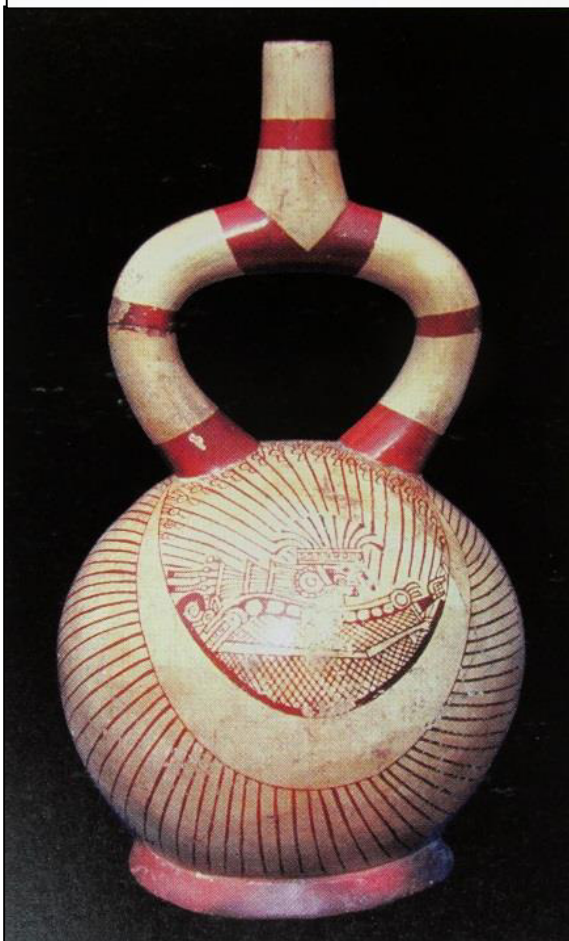
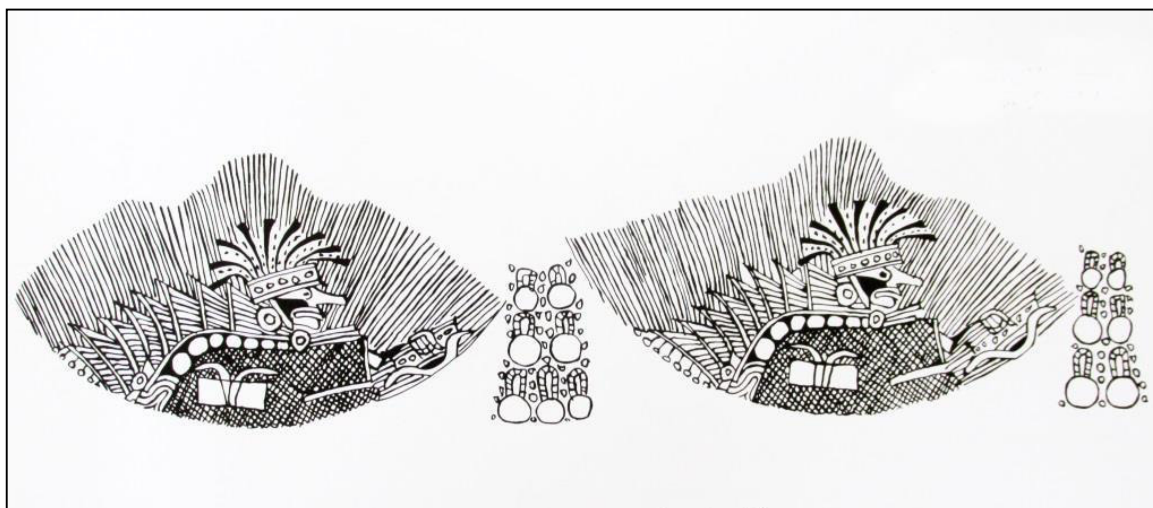


Imagen 17: Personaje transportado (Izquierda pieza cerámica, arriba dibujo que reproduce el motivo)

Fuente: Donnan, 1999, Fig. 5.58

3.10 El tipo corredor ritual

Emilio Harth Terré (1976) lo llama Mensajero, se encuentra representado tanto por personajes humanos y sobrenaturales.

Según Donnan, aparece en la fase III con una representación (1999, fig. 3.13), en la fase IV se convierte en una de las figuras más abundantes existiendo más de doscientos ejemplos entre humanos y sobrenaturales en la muestra que trabaja, seleccionado como ejemplos cinco imágenes (1999, figs. 4.10, 4.30, 4.97 - 4.99) de las cuales dos muestran personajes humanos (figs. 4.30 y 4.98). Durante la fase V, siguen habiendo muestras en su colección pero en número mucho menor, considerando solo el ejemplo de un pájaro antropomorfizado (1999, fig. 5.70).

Este corpus de imágenes le permite a Donnan llegar a la siguiente conclusión en cuanto a su descripción:

Los corredores rituales tienen su lugar en las largas filas. Casi siempre llevan bolsas en sus manos, pero algunos llevan ramas y unos pocos con las manos vacías. Están casi siempre sin camiseta, pero usan taparrabos o faldas cortas, y por lo general tienen tocados que son exclusivos del Corredor Ritual y un turbante que cubre el cuello que está decorado en un patrón de tipo chevron, un disco o un elemento trapezoidal alto en la parte delantera del turbante, y largas cintas que descende de la parte posterior del turbante y se sujetan a la cintura del corredor con los extremos de las cintas flotando libremente por encima de las caderas. (1999, pág. 128).

Para Anne Marie Hocquenghem, este tipo de representaciones estaría relacionado dentro del ciclo del calendario andino a la estación cálida y húmeda: etapa que se inicia con el solsticio de diciembre²³ hasta febrero. Este personaje humano es estudiado por Hocquenghem a partir de un grupo de siete imágenes (1987, figs. 51-57), que describe de la siguiente manera:

Los corredores, cuyas piernas extendidas indican velocidad, tienen en sus manos pequeñas taleguillas de formas variables o pequeñas ramas espinosas que se parecen a las ramas de algarrobo, o simplemente tienen el puño cerrado. (Hocquenghem, 1987, Pág. 100).

²³ La autora lo relaciona con datos etnohistóricos sobre la fiesta Inca del Capac Raymi.

Tanto Donnan como Hocquenghem afirman que estos personajes así como las escenas en las que participan estarían representando un ritual. Donnan solo recurre a la interpretación gráfica, mientras que Hocquenghem recurre a una interpretación estructuralista a partir de documentos etnohistóricos como las crónicas de la Conquista y documentación de la Colonia; también a partir de las costumbres que todavía perviven en la población andina.

No hemos encontrado sin embargo evidencia arqueológica publicada como en el caso de otros personajes que constate o corrobore las deducciones de Donnan o las interpretaciones iconológicas de Hocquenghem y que nos permitan interpretar qué es lo que está ocurriendo en esas escenas y quiénes son realmente estos personajes. Sin embargo, el análisis preiconográfico que ambos realizan, es decir el reconocimiento de las formas que están representadas, es válido, porque se apoyan además en un corpus de imágenes con las cuales es posible hacer comparaciones y verificaciones.

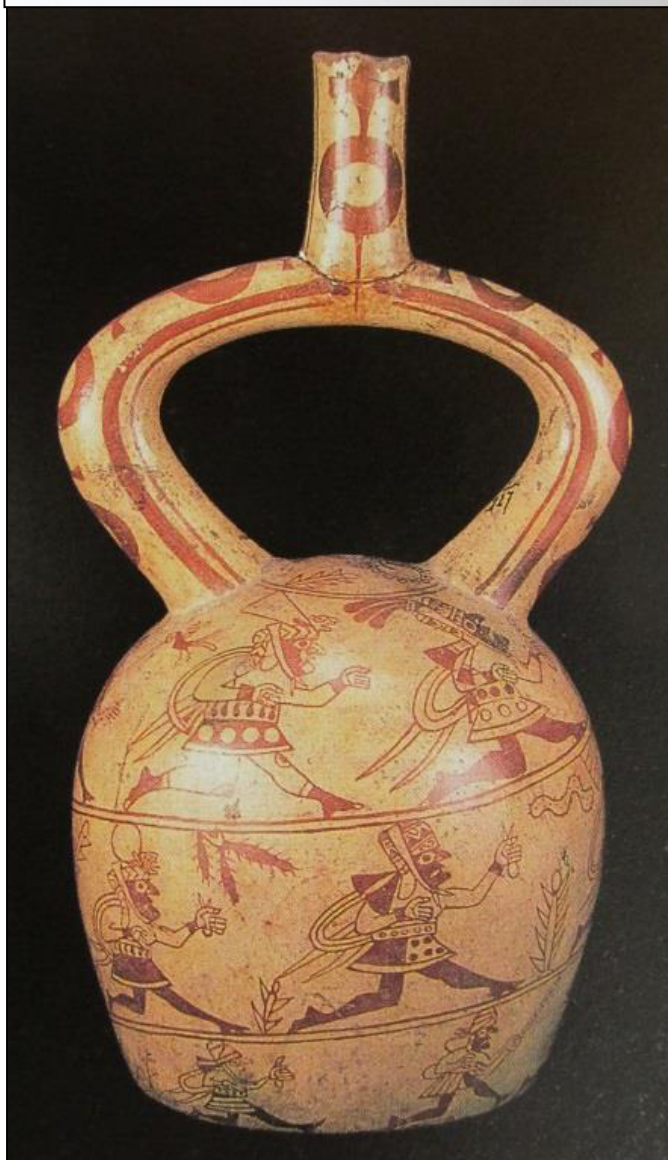


Imagen 18: Corredores rituales en espiral. (Izquierda: pieza cerámica, página, arriba: dibujo que reproduce el motivo de la pieza)

Fuente: Donnan, 1999, Fig. 4.30

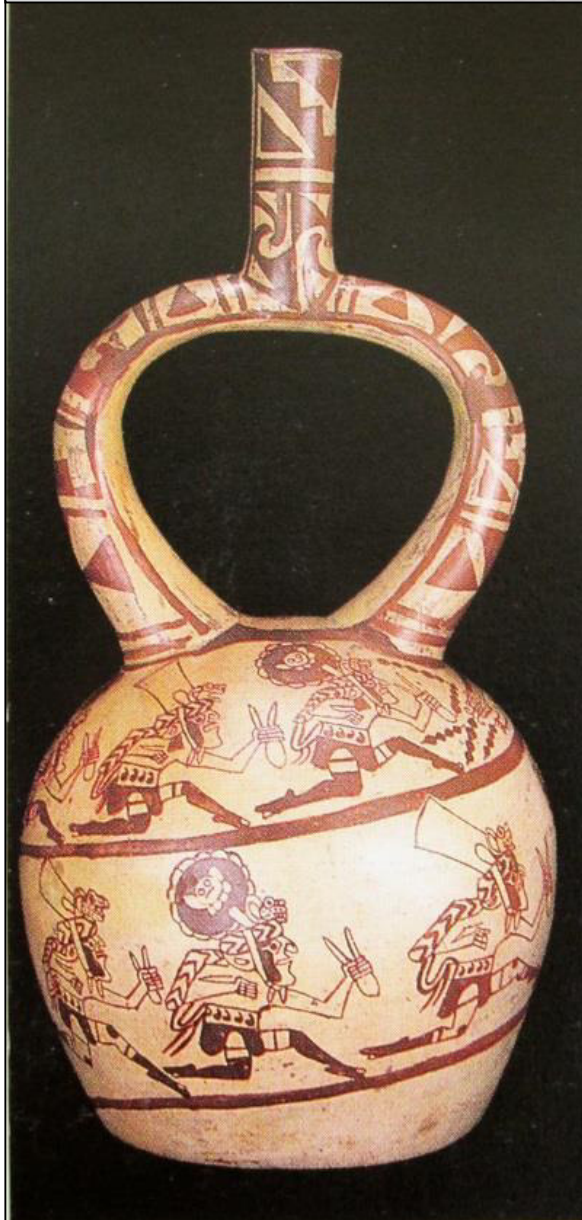
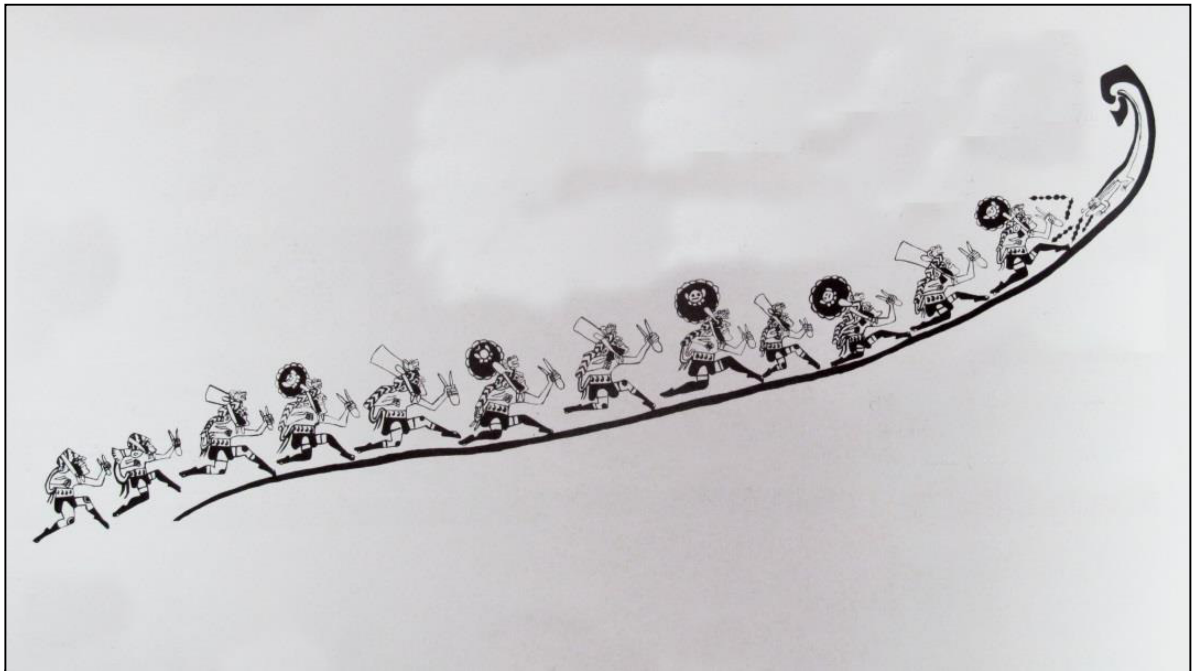


Imagen 19: Corredores rituales en espiral. (Izquierda: pieza cerámica, arriba: dibujo que reproduce el motivo de la pieza)

Fuente: Donnan, 1999, Fig. 4.30

3.11 El tipo personaje que participa en el Bádminton ceremonial o Lanzamiento de las flores

Se encuentra representado tanto en personajes humanos como en personajes sobrenaturales se caracterizan por llevar un instrumento parecido a una lanza, a veces adornada en uno de los extremos con un elemento similar al proyectil que se usa en la práctica del deporte de raqueta llamado Bádminton, de ahí que los autores hayan coincidido en identificar la escena con este nombre.

Se observa por primera vez en la cerámica de la fase III en el archivo estudiado por Donnan (1999), dentro de un grupo de piezas al que llama El Grupo de Botellas Blancas (fig. 3.31), durante la fase IV se continúa representando con personajes humanos o personajes sobrenaturales y también en escenas mixtas (1999, figs. 4.50 y 4.91) (Ver imagen 20). En la fase V, de igual forma se seguirá representando a este personaje; se muestra ejemplos solo de seres sobrenaturales (1999, figs. 5.9 y 5.72). Identifica también al posible artista de otras dos piezas de la fase V que representa a este personaje denominándolo El Pintor de Moro (1999 figs. 6.144 y 6.145).

Por otro lado, es Anne Marie Hocquenghem quien nos acerca de forma precisa al personaje y al instrumento que lo caracteriza, en su análisis pre-iconográfico.

Algunas escenas pintadas en los huacos mochicas representan una misma acción: personajes del mundo real o del mundo mítico lanzando un objeto en forma de “flor” atada a una cuerdecilla con un pequeño cilindro como lastre con la ayuda de una estólica y de una larga jabalina, que puede o no tener punta y presentar en su extremidad un “travesaño”. (Hocquenghem, 1987, pág. 47).

Es importante la forma en que la autora ha descrito el instrumento que llevan los personajes, porque esto permitirá establecer qué es lo que está representando la escena. En este caso nos está describiendo un objeto que parece estar más relacionado a una actividad deportiva o lúdica que a una actividad de combate o cacería.

Sin embargo la mayor contribución para aclarar lo que ocurre en la escena es el descubrimiento que realiza Donnan durante una excavación arqueológica en el año de 1972 en un área entre la Pirámide del Sol y Pirámide de la Luna (Donnan, 1985, Págs. 371 – 381). En este sitio encontró nueve esqueletos uno de ellos junto con este instrumento que es el que define al personaje y la escena del Bádminton Ceremonial.

En efecto el instrumento encontrado tenía las características que se ven en las representaciones, pero como lo reconoce Donnan (1985, pág. 371- 381) no es suficiente para poder explicar cómo funciona exactamente este artefacto, sin embargo en su descubrimiento nos da datos importantes como por ejemplo saber que era una actividad de élite por las características de los entierros y el tipo de objetos finos asociados a ellos.

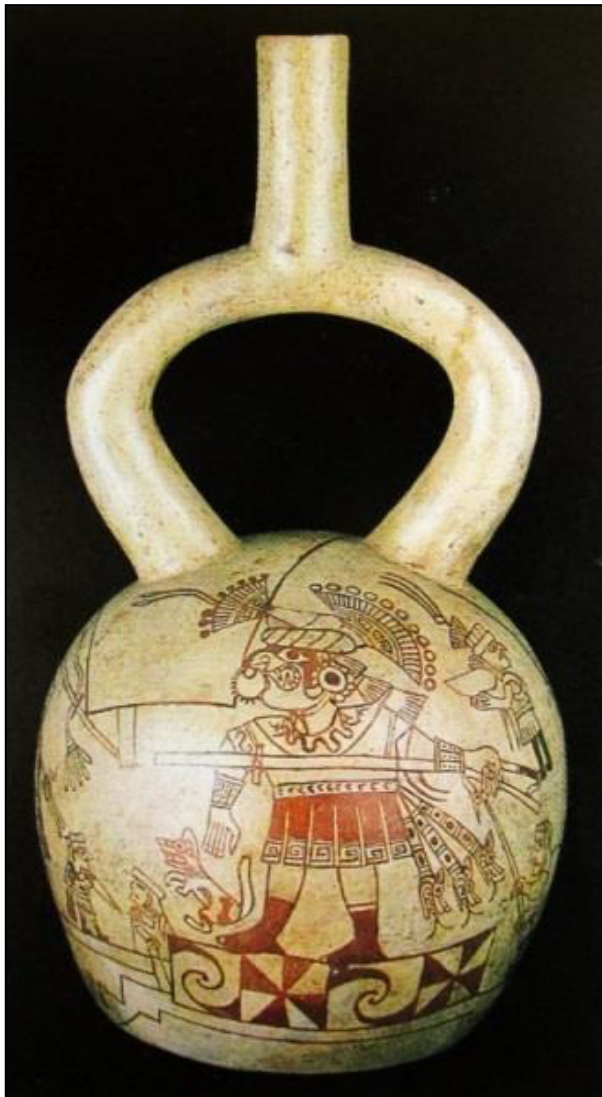
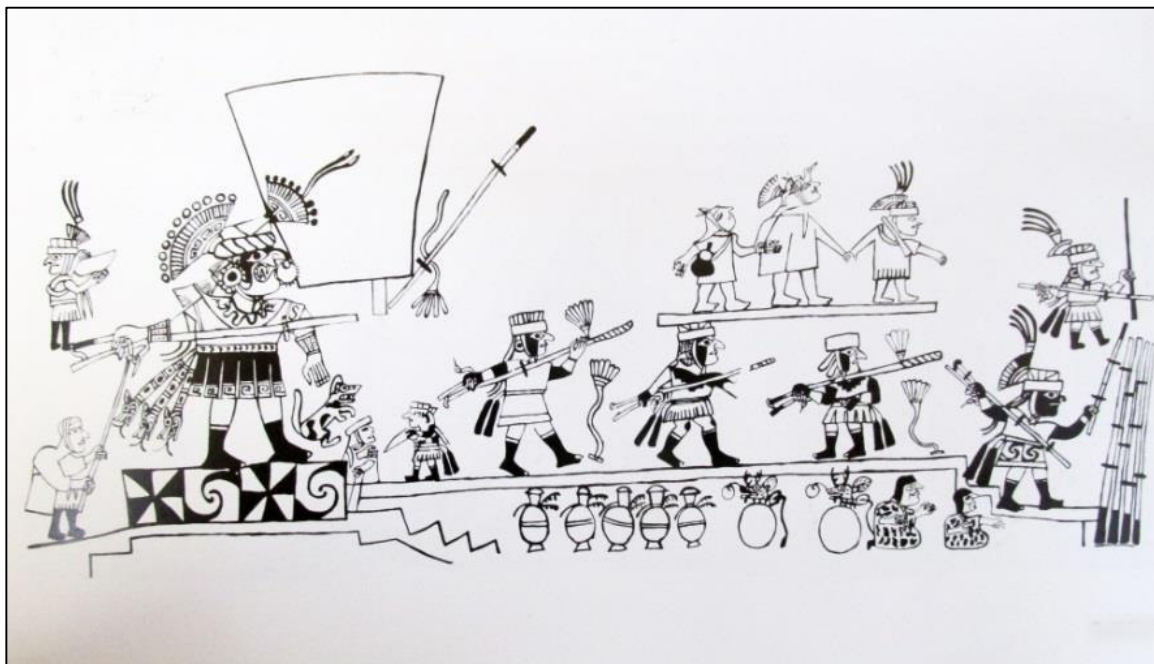


Imagen 20: Escena del Bádminton Ceremonial (Izquierda pieza cerámica, página siguiente dibujo que reproduce el motivo de la pieza)
Fuente: Donnan, 1999, Fig. 4.50



3.12 El tipo músico y el danzante de la sogá

En cuanto a las representaciones de música y danza, Donnan (1999) identifica este tipo de escenas dentro de las nuevas actividades humanas que son representadas en la fase IV que son: desfile musical y baile (pág. 120, figs. 4.83, 4.31, 4.49, 4.84) (Ver imagen 21).

Donnan (1999) identifica además a dos artistas que representan este tipo de escenas. Uno de ellos es El Pintor de Lima, una pieza de las siete identificadas con el mismo estilo representa a seis guerreros agarrados de las manos, cinco avanzando en dirección de izquierda a derecha y uno en dirección opuesta además un tamborilero y tres quenistas en tamaños más reducidos (pág. 235, fig. 6.78). El otro artista identificado es El Pintor de la Danza, las tres pinturas de este artista, que posiblemente provengan del Valle de Chicama, nos muestran danzantes agarrándose las manos (pág. 262, figs. 6.127-6.129).

Por otra parte, Hocquenghem (1987) establece dos tipos de escenas de baile y música: una es el baile de muertos relacionados con moscas y la otra es

el baile de guerreros con una gran sogá, ambos temas, sin embargo, no están relacionados dentro de su Calendario Ceremonial.

Las escenas de baile de muertos relacionados con moscas (Hocquenghem, 1987, figs. 45, 46) presentan figuras de esqueletos humanos, algunas veces acompañados con personajes humanos. Estos realizan múltiples actividades, como bailar, tocar instrumentos y practicar actos sexuales en los que está presente una mosca que aunque no nos adentremos en la significación que le da la autora es visible que en su simbología se ligue a la creencia de la existencia después de la muerte.

Por su lado, Donnan en *Moche fineline painting* (1999) no resalta el tema de la muerte y el baile, solo nos dice que aparece en la fase III y en la fase IV el tema será más frecuente en relieve y escultura. No trata tampoco de la simbología de la mosca.

En cuanto al baile de guerreros con una gran sogá, Hocquenghem (1987) nos refiere la frecuencia de la imagen y remarca el uso de pequeñas sonajas atadas a las piernas de los danzantes. Nos presenta además un pequeño corpus de tres imágenes (pág. 122, figs. 94-96).

Esta pequeña sonaja atada a las piernas del danzante fue identificada por Muelle (1936) como chalchalcha, a partir de un estudio iconográfico con representación de guerreros moche. Denomina a este elemento en un inicio *apéndice caudal*²⁴ y concluye que no se trataba de ningún símbolo, cuchillo o bolso sino de una sonaja similar a las chalchachas²⁵ que son instrumentos sonoros de amplio uso en la sierra peruana.

²⁴ Como Leonor Cisneros y Luis Guillermo Lumbreras (1980) mencionan “apéndice caudal” es simplemente un nombre que le da Muelle para caracterizar este elemento en un inicio.

²⁵ “En Paucartambo se acostumbra todavía en la danza llamada Chulyochulyo algo parecido, y también en el Cusco en la Sunsur-guailya. Chulyochulyo es el nombre aymara de los cascabeles; en Ancash se les llama chalyalya, en el Cusco, chanrara. Denominación más extendida es chalchalcha, onomatopéyica como las anteriores.”(Muelle, 1936, pág. 82).

Volviendo a la danza, Donnan, en un trabajo muy anterior a *Moche fineline painting* (1999), publicó un artículo sobre la danza (Donnan, 1982) en donde aclara que esta podía estar caracterizada por guerreros que sostienen una gran soga, como lo identifica Hocquenghem (1987) o podían estar también tomados de las manos.

Otro aporte importante de Donnan (1982) es el estudio que realiza de la vestimenta de los personajes humanos ligados a la música, afirmando que no existe una vestimenta que identifique al danzante o músico, esta puede ser muy variada tanto en el tocado, vestido y ornamento. Sin embargo, existe un elemento exclusivo en la vestimenta de las escenas de danza y es el uso de algo parecido a los leggings²⁶. Esto nos será de mucha utilidad al momento de identificar y seleccionar las figuras humanas de estos personajes en la colección del Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera.

La música y danza en los moches han sido tratadas no solo desde la iconografía. Musicólogos como César Bolaños (2007) han contribuido tanto a la interpretación iconográfica como a la posibilidad de estudiar los elementos musicales gracias a las representaciones y a los instrumentos dejados como trompetas y sonajas de cerámica, silbatos y trompetas de caracol *Strombus galeatus* que también imitan en cerámica y chalchalchas y cascabeles de metal.

²⁶ Leggings en la actualidad es un pantalón ajustado y flexible de uso femenino, tradicionalmente es confeccionado de lycra o nylon; una diferencia con la indumentaria mochica estaría en que esta parece llevar cascabeles adheridos.

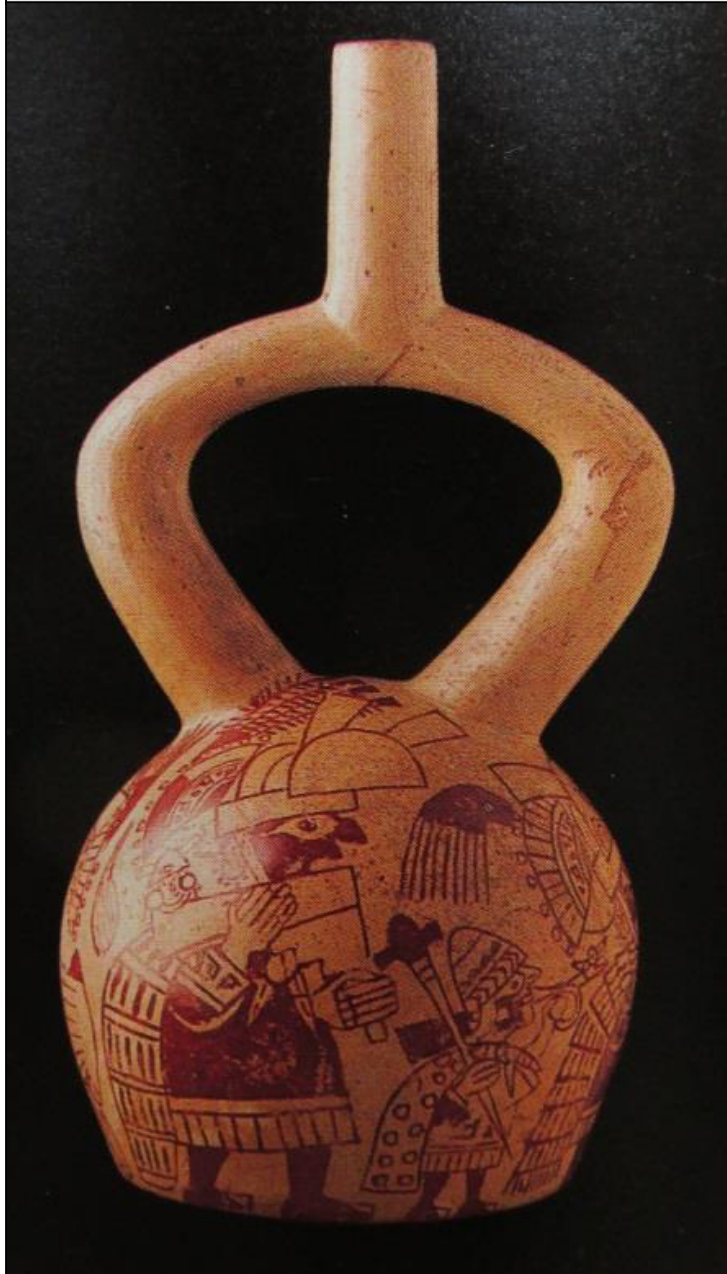


Imagen 21: Personaje músico en desfile musical (Izquierda pieza cerámica, siguiente página dibujo que reproduce el motivo)

Fuente: Donnan, 1999, Fig. 4.83

3.13 El tipo guerrero

Según Donnan, la figura del guerrero aparece muy temprano, pero de forma muy escasa. En la colección que estudia solo hay un ejemplar en las fases I y II (Donnan, 1999, fig. 2.18). Durante la fase III, la representación de este personaje aumenta considerablemente existiendo cuarenta ejemplos.

El autor no ve estas representaciones como aisladas, las incluye dentro de lo que denomina Narrativa del Guerrero. Esta empieza con escenas de guerreros listos para el combate (Donnan, 1999, Fig. 3.47), luego los guerreros luchan y vencen a sus oponentes (Donnan, 1999, Figs. 3.4, 3.20, 3.29, 3.37, 3.48, 3.49), el guerrero que va venciendo tira de los cabellos al que va perdiendo, sus cascos y algunos ornamentos caen (Donnan, 1999, Fig. 3.50); una vez hechos prisioneros se les hace sangrar por la nariz (Donnan, 1999, Fig. 3.39), sus ropas y ornamentos son amarrados en un envoltorio que cuelga del mazo del vencedor y se les hace desfilar delante de ellos (Donnan, 1999, Fig. 3.51) finalmente son llevados para ser presentados a un personaje (Donnan, 1999, Fig. 3.52). Esta narración ha sido en realidad ordenada por Donnan, pero se debe dejar en claro que puede existir un diferente orden y que existen también representaciones con variantes (Ver imagen 22).

Durante la fase IV, el tema fue mucho más representado (Donnan, 1999, Figs. 4.1, 4.2, 4.6, 4.7, 4.8, 4.9, 4.15, 4.17, 4.18, 4.21, 4.24, 4.59, 4.60, 4.100, 4.101). La Narrativa del Guerrero toma una variante que la hemos considerado como una temática aparte llamada por Donnan como la Escena de la presentación o sacrificio. Además del incremento sustancial en la representación del Guerrero humano se da también el incremento de animales antropomorfizados vestidos como guerreros (Donnan, 1999, Figs. 4.16, 4.32, 4.53, 4.107). Durante la fase V la representación del tipo personaje guerrero disminuye y ya no se representan todos los temas de la Narrativa.

Entre los artistas identificados por Donnan (1999) que representaron guerreros tenemos a El Pintor del Labio de Punta con dos trabajos (Figs. 6.38,

6.39), El Pintor de Harvard (Figs. 6.20, 6.21), El Pintor de Chicago con dos de sus siete pinturas (Figs. 6.22, 6.23), El Pintor del Casco Redondo con dos trabajos (Figs. 6.32, 6.33), El Pintor del Creciente en la Frente con dos trabajos (Figs. 6.50, 6.51), El Pintor del Mazo con Puño (Figs. 6.52, 6.53), El Pintor de Leiden con una pintura representando al Guerrero Frijol antropomorfizado de las nueve que presenta (Fig. 6.72), El Pintor de Doering con dos trabajos (Figs. 6.136, 6.137).

Al igual que Donnan, Hocquenghem (1987) afirma que el objetivo de este combate no es la muerte del adversario, sino su captura para luego ser llevados con una soga en el cuello por los vencedores con la exhibición de las armas y vestiduras de los vencidos (Hocquenghem, 1987, p. 116 y Figs. 87, 90-91).

Una observación importante de Hocquenghem es la presencia de plantas arrancadas del desierto en las escenas de combate junto con frutas y semillas que no son del desierto (Hocquenghem, 1999, p. 116 y Figs. 79 - 80 y 88 -89). A partir de los datos etnohistóricos y etnológicos la autora interpreta estos elementos presentes en la escena como indicios del carácter de ritual agrícola de los combates. Para la autora está bastante documentado en el Perú rituales de combate entre dos bandos en los que se busca la muerte de uno de los participantes con la finalidad de que exista una buena cosecha para ese año.

Volviendo a las figuras humanas moche, la figura del guerrero está presente en múltiples representaciones tanto en línea fina en cerámica y también en otros soportes como murales en Huaca de la Luna²⁷. Estos guerreros participan en combates de dos contrincantes de similar vestimenta; la evidencia arqueológica puede brindarnos muchas pistas al respecto para tener una mejor comprensión de la escena en los que aparecen estos guerreros.

Izumi Shimada junto con Ken-ichi Shinoda, Walter Alva, Steve Bourget y Santiago Uceda realizaron una investigación arqueogenética (Shimada et al.,

²⁷ En la fachada del Templo Viejo en Huaca de la Luna podemos observar en la primera fila una hilera de prisioneros comandados por un grupo de tres guerreros.

2006, págs. 223-254) en donde tratan de verificar si estas acciones representarían la forma en que se luchaba en las guerras o serían parte de un ritual en donde podría haberse luchado a muerte.

A partir de los restos hallados en la excavación realizada por Steve Bourget en la Plaza Encerrada 3A en la Huaca de la Luna entre 1995 y 1998 donde se encontró 15 estratos de restos humanos que corresponden a personas muertas de diferentes maneras; este equipo de renombrados arqueólogos realizó una investigación en conjunto en donde hacen uso de la prueba del ADN mitocondrial (mtADN) para responder las preguntas siguientes: “¿quiénes fueron las víctimas encontradas en la Plaza 3a?, ¿de dónde provenían?, ¿cuáles fueron sus relaciones sociopolíticas y biológicas con sus captores y con los ejecutores rituales?” (Shimada, 2006, p. 235).

Las conclusiones a las que llegan luego de analizar los datos obtenidos de la prueba del ADN mitocondrial es que los restos de las víctimas hallados en la Plaza 3a tienen una filiación genética con los restos de individuos cuidadosamente enterrados en otros lugares de Huaca de la Luna. Esto al igual que los investigadores nos lleva a plantear varias posibles hipótesis a partir de los datos. Dos de las hipótesis planteadas nos parecen las más importantes: los individuos sacrificados como sus verdugos pertenecerían a una clase selecta de la población y la otra hipótesis es que los combates no se realizaban en el desierto como se planteó anteriormente sino dentro de la Plaza 1 en Huaca de la Luna, la más grande de todas y con grandes murales de guerreros y víctimas así como de personajes sobrenaturales.

A partir de estas hipótesis tenemos una mejor comprensión de la figura del guerrero, ya que estamos hablando de un combate *sui géneris* entre dos guerreros de la nobleza moche en los que podremos ver figuras de la misma fisionomía e identificar vestimenta y ornamentos similares. Por otro lado, los elementos que rodean la escena corresponderán a elementos de la urbe y no del desierto, como por ejemplo la presencia de construcciones arquitectónicas.

FIGURE 3.39
Nude defeated warriors are made to bleed.
Hummingbirds indicate speed or intense action.

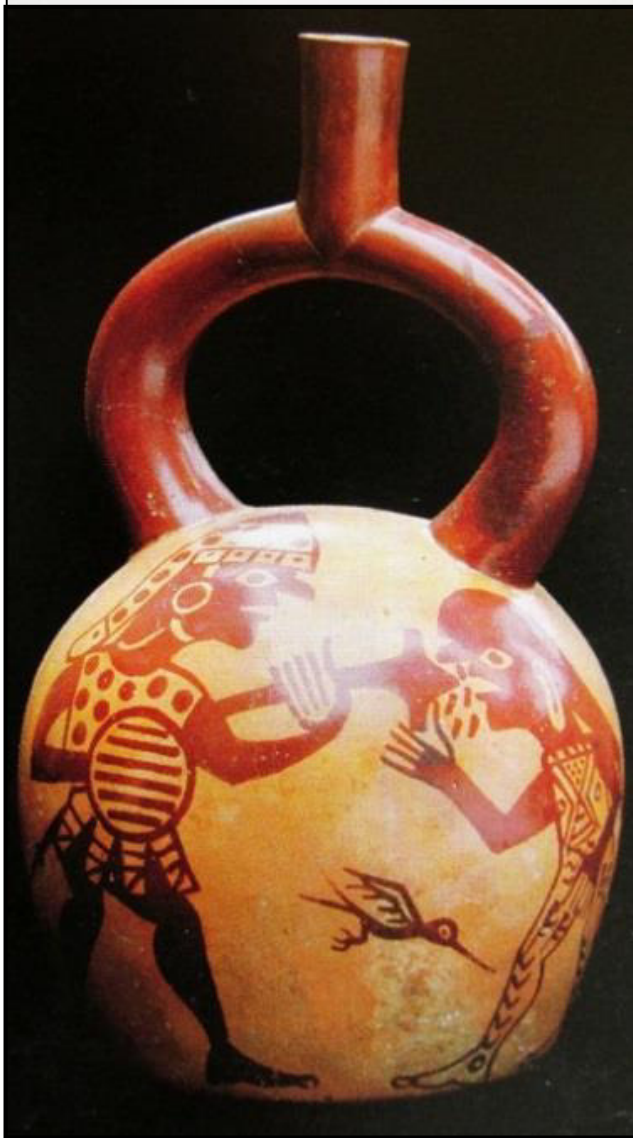


Imagen 22: Guerrero que hace sangrar a prisionero por la nariz (arriba dibujo, costado izquierda: pieza cerámica)

Fuente: Donnan, 1999, Fig. 3.39

3.14 El tipo prisionero

Este personaje es mostrado generalmente junto al guerrero en lo que Donnan denomina La Narrativa del Guerrero. Las investigaciones arqueológicas como la de Steve Bourget de 1995 y 1998 (Shimada y otros, 2006), parecen confirmar las hipótesis iconográficas planteadas desde Larco hasta nuestros días; ambas disciplinas dan cuenta de que los prisioneros serían en realidad guerreros mochicas que son sacrificados luego de combates rituales. Sin embargo lo que se busca al separar a este personaje humano del tema del combate es encontrar cuales son las características iconográficas y plásticas que lo diferencian de otros personajes.

Según Donnan (1999), este personaje estaría representado desde la fase I hasta la fase IV, su característica más importante es su desnudez y el mostrar siempre sus genitales.

Los prisioneros son normalmente representados desnudos, con los genitales expuestos (fig. 3.21). Inclusive cuando se les representa de perfil, con una pierna levantada, una posición que debería cubrir los genitales, estos se muestran como si estuvieran ubicados en la cadera del prisionero (fig. 3.21a) (Donnan, 1999, pág. 53) (Ver imágenes 23 y 24).

Entre los artistas que identifica Donnan que han representado prisioneros tenemos a El pintor de Leiden, cuya característica es que trata la boca pequeña ovoide y cerrada en las figuras humanas como en una botella asa estribo fase IV (1999, fig. 6.73), donde observamos a mazos y escudos antropomorfizados capturando prisioneros. Otro artista identificado es el Pintor del Creciente Alto, en la pieza de la Fig. 6.96 se observa dos prisioneros con una soga en la cabeza donde observamos la sobreposición de objetos de tal forma que la soga atada al cuello pasa por detrás del antebrazo derecho. Finalmente se puede mencionar al Pintor de Labio en Punta, que representa un desfile de prisioneros y guerreros, su distinción es pintar las figuras con labios en punta y narices como picos, tienen además el dedo gordo proyectado hacia adelante (1999, fig. 6.39).

Para Anne Marie Hocquenghem (1987), como se mencionó anteriormente cuando se desarrolló la figura humana del guerrero, este personaje desnudo y

atado que ha sido vencido luego de un combate con otro adversario será luego sacrificado como forma de pago con el fin de una buena cosecha. Los participantes de la escena representarían los elementos de la bipolaridad andina del Hanan y el Hurin, por lo que los vencidos no son los enemigos, sino parte del mismo grupo que tiene que sacrificarse por el bienestar de la comunidad.

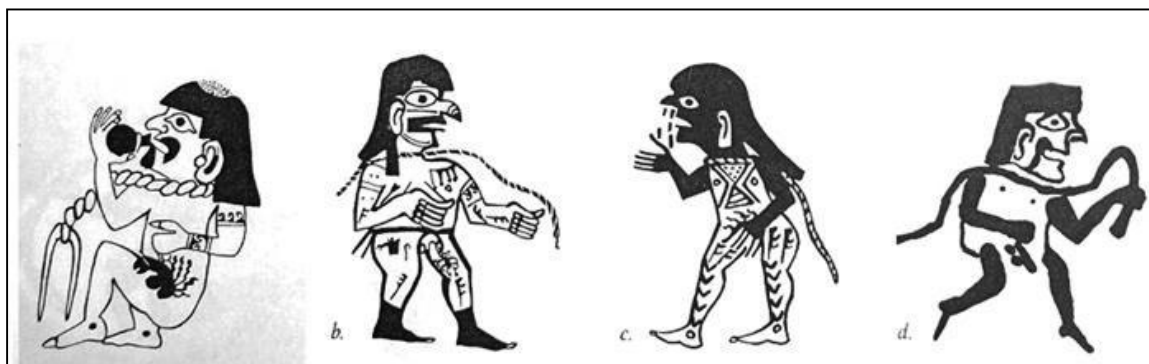


Imagen 23: Prisioneros que son detalles de piezas mostradas por Donnan (1999). De izquierda a derecha: el primero fig. 3.52, el segundo fig. 3.51, el tercero fig. 3.39 (imagen anterior) y el cuarto fig. 3.40. Fuente: Donnan, 1999, fig. 3.21



Imagen 24: Vaso acampanulado donde se observa al cuarto prisionero mostrado por Donnan (imagen anterior).

Fuente: Museo Larco. Pieza ML001809

CAPÍTULO IV

Estudio del canon por medio de las medidas de las figuras humanas en piezas mochica

En este capítulo desarrollaremos el proceso de selección de nuestro corpus a partir de los tipos de figuras humanas planteado en el capítulo anterior. La finalidad es medir cada una de las figuras humanas y encontrar relaciones entre esas medidas.

4.1 La colección del Museo Larco y su catálogo electrónico

Cuando se buscaba establecer la ubicación espacial y temporal del problema de investigación se optó por el lugar donde existiese la mayor cantidad de piezas mochicas y que contara con un sistema de catalogación especializada que permitiese realizar un trabajo de investigación de tesis. El Museo Larco cuenta con la mayor colección de piezas mochica del mundo y tiene una página web que presenta un catálogo de piezas de su colección en línea que consta de dos versiones: uno público²⁸ y otro interactivo para investigadores, al que se accede mediante un usuario y una clave.

Para el desarrollo de la tesis primero se trabajó con el catálogo para público en general, posteriormente se accedió al catálogo para investigadores, gracias a la curadora del Museo Mg. Ulla Holmquist, donde se obtuvo mayor información. Haciendo uso de estas herramientas tecnológicas se delimitó el corpus de figuras humanas a estudiar que se encuentran en las piezas botella gollete asa estribo de la fase IV que forman parte de la colección del Museo.

4.2 Procedimiento para seleccionar el corpus

De acuerdo al estudio iconográfico previo desarrollado en el Capítulo III en el que se estableció 14 tipos de figuras humanas, se realizó la búsqueda en el catálogo en línea del Museo Larco de forma focalizada pudiendo constatar que se puede obtener un número reducido y verificable, al que llamamos *corpus*, con la finalidad realizar las medidas correspondientes y comprobar si estas

²⁸ Accesible en: <http://www.museolarco.org/catalogo/>

guardan alguna relación proporcional que fuese constante en las diferentes representaciones y así establecer el canon. Esto fue verificable dada las características del Catálogo en línea del Museo, que en sus opciones de búsqueda permite la posibilidad de encontrar piezas, delimitando diferentes criterios como: cultura, material, morfología funcional, escena principal y otras opciones. Pudiendo usarse solo un criterio de búsqueda o combinando varios.

El Museo Larco posee 44, 764 piezas registradas en línea a la fecha, de las cuales solo 15, 310 piezas corresponden a la Cultura Mochica. Cuando seguimos acotando los criterios de búsqueda observamos que existe una reducción exponencial al delimitarlo a cerámicas botella gollete asa estribo, resultando 2, 271 piezas. A este ya reducido número le agregamos la búsqueda por *escena principal* que hace referencia directa al tema iconográfico, del cual extraemos los tipos de figuras humanas. En la mayoría de los casos, la búsqueda de estas piezas seleccionadas por escena principal arroja grupos reducidos que no pasan de 50 o de 100; lo que permite seleccionar las piezas mirando una por una las fotografías que nos muestra el catálogo.

4.3 Selección del corpus

Se pudo encontrar 27 piezas donde están representados los 14 tipos de figuras humanas mochicas establecidos en el Capítulo III que se encuentran representados en la pintura de línea fina sobre cerámica botella gollete asa estribo fase IV. El número de piezas, aunque es reducido, tiene una gran cantidad de personajes humanos, esto se debe a que cuando se va ubicando estos difícilmente aparecen solos, siempre están acompañados por personajes similares o de otros tipos humanos o sobrenaturales; por lo que se facilitó bastante el trabajo de búsqueda. Pero también, esta forma de representar de los artistas mochicas hace más complejo el estudio ya que para una misma pieza podemos tener varios tipos de personajes con figura humana. Por lo que, una vez medidos todos los personajes humanos de una pieza, tuvo que hacerse una nueva agrupación de acuerdo al tipo con lo que obtuvimos como es lógico 14 grupos. Esto nos dio una cantidad total de 159 figuras humanas que constituye nuestro corpus.

A continuación mostramos una relación del número de personajes de figura humana por cada tipo:

- 1 El sacerdote (4)
- 2 La sacerdotisa (4)
- 3 El personaje principal en la Ceremonia de sacrificio o de la Presentación (no fue posible tomar medidas directamente)
- 4 El personaje que participa en la Ceremonia de la hoja de coca (3)
- 5 El cazador de venados (2)
- 6 El cazador de aves (4)
- 7 El recolector de caracoles (5)
- 8 El pescador (4)
- 9 Transportado en un caballito de totora (no fue posible tomar medidas directamente)
- 10 El corredor ritual (73)
- 11 El Bádminton ceremonial o Lanzamiento de las flores (2)
- 12 El músico y el danzante de la soga (19)
- 13 El guerrero (26)
- 14 El prisionero (13)

4.4 Nomenclatura de las imágenes

A cada una de estas figuras humanas se le fotografió y se le dio un nombre de identificación de imagen tomando como referencia el código que la pieza tiene en el Museo. Es decir desde las letras ML hasta donde finalizan los seis primeros dígitos corresponden a los códigos de catalogación del mismo Museo, lo que indica que la figura pertenece a dicha pieza. Las letras que le siguen y en algunos casos números o letras en paréntesis y corchetes, sirven para poder ubicar al personaje en el cuadro de medidas y también para identificar y distinguir unas imágenes de otras.

En las imágenes no se muestra la pieza en su totalidad porque solo se apreciaría una parte de la narración de la escena, lo que no ayuda a identificar la escena ni a los personajes que participan en ella; sería imposible mostrar la

escena completa con una sola imagen fotográfica de la pieza, sin embargo eso es posible si se observa desde cuatro lados distintos, vale decir con cuatro imágenes. Lo que se puede verificar accediendo al Catálogo en línea del Museo Larco de donde también cualquier persona puede buscar las imágenes usando los códigos y descargarlas.

4.5 Medida de las figuras humanas del corpus

El procedimiento para medir las figuras tuvo una primera etapa de prueba utilizando el programa AutoCAD²⁹, donde se pudo verificar la existencia del uso de algún instrumento de medición para realizar las figuras humanas. Posteriormente luego de solicitar las autorizaciones correspondientes se pudo realizar el trabajo de campo y medir las figuras de las piezas en el Museo Larco.

Las 159 figuras humanas plasmadas solo en 27 piezas del Museo Larco y que corresponden a los 14 tipos encontrados en la iconografía mochica fueron medidas manualmente en su altura con un centímetro de plástico; esas medidas pueden observarse en el cuadro de medidas en centímetros considerando los milímetros.

La geometrización en muchas de ellas facilita su medición en consecuencia se optó por medir en cuatro partes: cabeza, tronco, falda y piernas; dado que cada una de estas partes muchas veces tiene un resultado entero sin decimales, esto se interpreta como medidas independientes y se opta por dividir la figura. Además, la medida de cada una de estas partes tiene en muchos casos cercanía con las demás, mostrando una ligera tendencia a ser iguales.

Extrapolando los planteamientos que realizó Jürgen Golte (2009) acerca de los errores que han conducido no considerar toda la cerámica en la interpretación de las escenas, para este estudio verificamos que el método de trabajar sobre la superficie misma de la cerámica es el adecuado, dado que la

²⁹ Programa de diseño asistido por computadora, se puede realizar todo tipo de diseños técnicos incluso en 3D; es usado por ingenieros, arquitectos y diseñadores.

medición en fotografías había conducido a errores en cuanto a los tamaños y las proporciones que fueron trabajadas primero en el AutoCAD y que después corroboramos en el trabajo de campo.

4.6 El cuadro de medidas de las figuras humanas de las piezas

En el cuadro desarrollado a continuación se han establecido ocho columnas en la primera (de izquierda a derecha) se identifica al personaje tal y como se explicó anteriormente, se le ha dado un código relacionado con la catalogación del Museo. Además, este código es el mismo que tienen las imágenes fotográficas de las figuras humanas de las piezas.

En la segunda columna se menciona el tipo de figura humana de acuerdo a los 14 tipos establecidos en el capítulo anterior, con el cual nos permite identificarla sin tener la necesidad de visualizar la imagen.

La tercera columna nos sirve para saber cómo fue medida la cabeza de la figura, si es que se consideró el tocado o simplemente fue medida la cabeza con el turbante sin considerar el tocado.

Las cuatro siguientes columnas corresponden a las medidas de cada una de las partes de estas figuras cabeza, tronco, falda o faldellín y piernas. Finalmente en la última columna se coloca la suma de estas alturas parciales lo que nos da el total de la altura. Cabe recordar que todas las medidas están en centímetros, por lo que después del punto decimal se ubican los milímetros.

Horizontalmente se ha distribuido 25 franjas con color diferente, cada una de estos colores corresponde a una pieza de la colección del Museo Larco.

CUADRO DE MEDIDAS DE LAS FIGURAS HUMANAS DE LAS PIEZAS

Código	tipo	considerando	Cabeza	tronco	falda	piernas	total
ML001730aI	guerrero	TODO CABELLO	6	3	4	5	18
ML001730aD	guerrero	SOLO TURBANTE	3.5	4.5	2.5	4.5	15
ML001730cD	guerrero	SOLO TURBANTE	3	3.5	2.5	3.2	12.2
ML001730cl	prisionero	CABELLO	4.5	4.5	0	6	15
ML001731aD	prisionero	CABELLO	3	4	0	6.5	13.5
ML001731aI	guerrero	CON CASCO	5.5	3	2	4.5	15
ML001731cD	prisionero	CABELLO	3	3.5	0	6	12.5
ML001731cl	guerrero	CON CASCO	6	2.5	2	4	14.5
ML001734bC	guerrero	SOLO GORRO	3.3	3.7	1.4	4.4	12.8
ML001734cD	guerrero	TODO	5.8	1.9	1	3.8	12.5
ML001734cl	guerrero	SOLO GORRO	3.5	2.3	1.4	3	10.2
ML001747aI	guerrero	SOLO CASCO	3.3	3.2	3.1	4.4	14
ML001747aD	guerrero	SOLO CASCO	3.7	2.3	2.2	5.8	14
ML001747cD	guerrero	CON MEDIA LUNA	5.2	3.3	2.8	4.4	15.7
ML001747dD	guerrero	SOLO GORRO	4.2	2.9	3.4	4.5	15
ML001748aD	guerrero	SOLO CASCO	5.1	3.2	1.9	3.7	13.9
ML001748bC	guerrero	SOLO CASCO	5.2	3.2	1.7	3.2	13.3
ML001748cl	guerrero	SOLO CASCO	5.3	3.5	2.3	4.6	15.7
ML001749aD	guerrero	CON TOCADO	4.1	2.9	2	4.4	13.4
ML001749bI	prisionero	CABELLO	2.3	2.3	0	5.9	10.5
ML001749cC	guerrero	SOLO CASCO	4.4	3.1	1.8	4.5	13.8
ML002132aC	pescador	SOLO CABEZA	2.6	2	2.2	0	6.8
ML002132cC	pescador	SOLO CABEZA	2.5	1.9	2.4	0	6.8
ML002134aC	rec. caracol	SIN PLUMAS	1.8	1.5	1.8	1.3	6.4
ML002134aD	rec. caracol	SIN PLUMAS	1.8	1.4	1.5	1.7	6.4
ML002134aI	rec. caracol	SIN PLUMAS	1.5	1.5	1.5	1.5	6
ML002134dD	rec. caracol	SIN PLUMAS	1.7	1.5	1.3	1.5	6
ML002134bI	rec. caracol	SIN PLUMAS	1.8	1.7	1	1.4	5.9
ML002342aD	corredores	CON TOCADO	5	3.8	3.2	2	14
ML002342aI	corredores	CON TOCADO	5	2.4	2.7	2	12.1
ML002342bC	corredores	CON CUCHILLO SIN MEDIA	5.5	3.5	3.2	2.5	14.7
ML002342cD	corredores	LUNA	5	3.3	3.1	2.5	13.9
ML002342dD	corredores	CON TOCADO	5	3.5	2.5	2.5	13.5
ML002345aD	corredores	SOLO TURBANTE	4.5	3	0	6	13.5
ML002345bD	corredores	SOLO TURBANTE	3	3	0	5	11
ML002345bI	corredores	SOLO TURBANTE	4	3	0	4	11
ML002345cC	corredores	SOLO TURBANTE	4	2.5	0	6	12.5
ML002345dC	corredores	SOLO GORRO	3	3	0	5	11
ML002356(1)	corredores	SOLO CABEZA	1.6	0.8	0.8	1	4.2
ML002356(2)	corredores	SOLO TURBANTE	1.1	0.6	0.8	0.3	2.8
ML002356(3)	corredores	SOLO TURBANTE	1.5	0.7	1	0.9	4.1
ML002356(4)	corredores	SOLO TURBANTE	1.2	0.9	1.1	1	4.2
ML002356(5)	corredores	SOLO GORRO	1.6	1	1	1.6	5.2

ML002356(6)	corredores	SOLO TURBANTE	1.1	1	1.1	1	4.2
ML002356(7)	corredores	CON GORRO	1.2	0.8	0.9	1.2	4.1
ML002356(8)	corredores	SOLO GORRO	1	0.8	0.8	0.7	3.3
ML002356(9)	corredores	SOLO GORRO	1.1	0.8	0.5	0.4	2.8
ML002356(10)	corredores	CON TURBANTE	1.2	0.4	0.4	0.3	2.3
ML002356(11)	corredores	SOLO CASCO	0.6	0.5	0	0.5	1.6
ML002356(12)	corredores	SOLO CASCO	0.3	0.3	0	0.3	0.9
ML002356[a]	corredores	SOLO TURBANTE	1.2	0.8	1	0.7	3.7
ML002356[b]	corredores	SOLO TURBANTE	1.5	0.5	1.1	0.9	4
ML002356[c]	corredores	SOLO TURBANTE	1.5	1.1	0.9	0.6	4.1
ML002356[d]	corredores	SOLO TURBANTE	1	1	1	0.7	3.7
ML002356[e]	corredores	SOLO TURBANTE	1.2	0.8	1	0.5	3.5
ML002356[f]	corredores	SOLO TURBANTE	1	1	1	0.5	3.5
ML002356[g]	corredores	SOLO TURBANTE	1.1	0.9	1	1	4
ML002356[h]	corredores	SOLO GORRO	1.2	0.8	1	0.2	3.2
ML002364A	corredores	SOLO TURBANTE	2.5	1.3	1.5	1	6.3
ML002364B	corredores	SOLO TURBANTE	2.2	1.3	1.5	1.8	6.8
ML002364C	corredores	SOLO GORRO	2	1.2	1.5	2.2	6.9
ML002364D	corredores	SOLO TURBANTE	3	1	1.5	1	6.5
ML002364E	corredores	SOLO TURBANTE	2	1.5	1.4	1.3	6.2
ML002364F	corredores	SOLO TURBANTE	2	1.5	1.5	1.5	6.5
ML002364aC	corredores	SOLO GORRO	1.5	1	0	2.5	5
ML002364cCs	corredores	SOLO GORRO	1.5	1	0	4	6.5
ML002369cC	corredores	SOLO TURBANTE	2	1.5	1.5	1.5	6.5
ML002369dDs	corredores	SOLO TURBANTE	1.2	0.8	1.1	1	4.1
ML002369dIs	corredores	SOLO GORRO	2	1	1	1.2	5.2
ML002369aCs	corredores	SOLO TURBANTE	1.5	1	1.5	1	5
ML002369bDs	corredores	SOLO TURBANTE	1.5	1.5	1.5	1	5.5
ML002369bI	corredores	SOLO TURBANTE	1.5	1	1.8	1.7	6
ML002369cDi	corredores	SOLO TURBANTE	1.5	1.5	1	1	5
ML002369cli	corredores	SOLO TURBANTE	1.5	1.2	1.3	2.2	6.2
ML002369dDi	corredores	SOLO GORRO	2	1	1.4	0.6	5
ML002369dIi	corredores	SOLO TURBANTE	1.4	0.6	1.4	2	5.4
ML002369aDi	corredores	SOLO TURBANTE	1.5	1	1	1.5	5
ML002369ali	corredores	SOLO TURBANTE	1.5	1	1.5	1.5	5.5
ML002369bDi	corredores	SOLO GORRO	1.5	1.2	1.3	1.2	5.2
ML002370aC	corredores	CON TOCADO CON MEDIA	5.5	2.5	2	3.5	13.5
ML002370bC	corredores	LUNA	4	2	1.5	2.8	10.3
ML002370cC	corredores	SOLO TOCADO	3.5	2.5	2	3.5	11.5
ML002370dC	corredores	SOLO GORRO	4	2	1.5	3.3	10.8
ML002371(1)	corredores	SOLO TURBANTE	1.1	1	0	0.5	2.6
ML002371(2)	corredores	SOLO TURBANTE	1.5	1.1	0.9	1.6	5.1
ML002371(3)	corredores	SOLO TURBANTE	1.6	1.5	0.9	1.2	5.2
ML002371(4)	corredores	SOLO TURBANTE	1.3	1.3	1.3	1.8	5.7

ML002371(5)	corredores	SOLO TURBANTE	1.5	1.5	1.5	2	6.5
ML002371(6)	corredores	SOLO TURBANTE	1.5	1.3	0.8	1.2	4.8
ML002371(7)	corredores	SOLO TURBANTE	1.3	1	1	0.5	3.8
ML002371(8)	corredores	SOLO TURBANTE	1	1	0	1	3
ML002371(9)	corredores	SOLO TURBANTE	1.1	1.3	0.9	2.5	5.8
ML002371(10)	corredores	SOLO TURBANTE	1	1.5	1.5	1.5	5.5
ML002371(11)	corredores	SOLO TURBANTE	1.2	1.8	1	2	6
ML002371(12)	corredores	SOLO TURBANTE	1.5	1.5	1	1	5
ML002371(13)	corredores	SOLO TURBANTE	1	1.5	1.5	1.5	5.5
ML002371(14)	corredores	SOLO TURBANTE	1.2	1	0.5	1.2	3.9
ML002373a	corredores	CON TOCADO	5	3	2	3.1	13.1
ML002373b	corredores	SOLO GORRO	3.5	3	2.5	1.5	10.5
ML002373c	corredores	CON TOCADO	4.5	3.5	3	1.5	12.5
ML002373d	corredores	SOLO GORRO	3	6	2	2	13
ML004112aI	cer. coca	CON TOCADO	3	5	0	0	8
ML004112aD	cer. Coca	CON TOCADO	2.7	4.8	0	0	7.5
ML004112bI	cer. Coca	SIN TOCADO	2.2	2.8	1.5	2.7	9.2
ML010849(1)	guerrero	TURBANTE	1.5	1.2	1.2	2	5.9
ML010849(2)	guerrero	CABELLO	1	0.9	0.9	1.8	4.6
ML010849(3)	guerrero	CASCO	1.7	1	1.2	1.5	5.4
ML010849(4)	guerrero	CON TOCADO	1.5	1	0.9	1.6	5
ML010849(5)	guerrero	GORRO	1.2	1.1	0.8	1.5	4.6
ML010849(6)	guerrero	CASCO	1.5	1	1	2.5	6
ML010849(7)	guerrero	GORRO	1.5	1.5	1	1.6	5.6
ML010849(8)	guerrero	GORRO	1.5	1	1	2	5.5
ML010849aDs	sacerdotisa	CABELLO	1.4	1	1.6	0.7	4.7
ML010849aIs	sacerdotes	TURBANTE	0.8	0.4	0.3	0	1.5
ML010849aIsE	sacerdotes	TURBANTE	0.6	0.3	0.3	0	1.2
ML010849bIs	sacerdotisa	CABELLO	1	1	1	0	3
ML013613aI	caz. aves	SOLO CABEZA	3	2.5	1.5	3.5	10.5
ML013613cD	caz. aves	SOLO CABEZA	3	1.5	2	2.3	8.8
ML013613cI	caz. aves	SOLO CABEZA	2.5	2	1.5	2	8
ML013613dD	caz. aves	SOLO TURBANTE	3	2	2	3	10
ML013628aC	caz. venad	SOLO GORRO	4	3	3	2	12
ML013628cC	caz. venad	SOLO GORRO	4	3	2.7	2.3	12
ML013635bC	pescador	SOLO CABEZA	4	1.5	1.5	0.5	7.5
ML013635aC	pescador	SOLO CABEZA	3.7	2.3	1.5	1.1	8.6
ML013653aC	sacerdotes	CON TOCADO	3.4	4.5	0	0	7.9
ML013655(1)	danzante	CON CASCO	5.5	3	2	2	12.5
ML013655(2)	danzante	SIN TOCADO	2.5	2.5	1.7	1.8	8.5
ML013655(3)	danzante	SIN TOCADO	2	2.7	1.4	1.9	8
ML013655(4)	danzante	SIN TOCADO	2	2.5	1.5	1.5	7.5
ML013655(5)	danzante	CON TURBANTE	2	2.5	1.5	1.7	7.7
ML013655(6)	danzante	SIN TOCADO	2.1	2.2	1.4	1.7	7.4
ML013655(7)	danzante	SIN TOCADO	3	2.4	1.1	2	8.5

ML013655(8)	danzante	SOLO TURBANTE	2	2.5	0	1	5.5
ML013655(9)	danzante	SOLO VINCHA	1.5	1.5	0.5	1.2	4.7
ML013655(10)	danzante	SOLO VINCHA	1	1.8	0.5	0.9	4.2
ML013655(11)	danzante	SOLO TURBANTE	1.5	2	0	1	4.5
ML013655(12)	danzante	SOLO TURBANTE	1.6	1.9	0	1	4.5
ML013655(13)	danzante	SOLO TURBANTE	1.5	2	0	1	4.5
ML013655(14)	danzante	SOLO TURBANTE	1.5	1.5	0.5	1	4.5
ML013655(15)	danzante	SOLO TURBANTE	1.6	1.2	1.2	1.2	5.2
ML013655(16)	danzante	SOLO TURBANTE	2	1.2	1	0.7	4.9
ML013655(17)	danzante	CON GORRO	1.5	2.5	0	1.5	5.5
ML013655(18)	danzante	SOLO TURBANTE	1	1	0.7	0.9	3.6
ML013655(19)	danzante	SOLO TURBANTE	0.8	0.7	0.5	0.7	2.7
ML013660ac	bádminton	SIN TOCADO	5	1.5	2	3.9	12.4
ML013660cC	bádminton	SIN TOCADO	5.1	2.5	2.5	3	13.1
ML013661(1)	prisionero	SOLO CABEZA	1.5	2.3	0	3.4	7.2
ML013661(2)	prisionero	SOLO CABEZA	1.4	1.9	0	2.7	6
ML013661(3)	prisionero	SOLO CABEZA	1.1	0.5	0	0	1.6
ML013661(4)	prisionero	SOLO CABEZA	1.7	1.8	0	2.5	6
ML013661(5)	prisionero	SOLO CABEZA	1.4	1.8	0	2.5	5.7
ML013661(6)	prisionero	SOLO CABEZA	1.20	1.50	0.00	1.70	4.40
ML013661(7)	prisionero	SOLO CABEZA	1.5	2.5	0	3.2	7.2
ML013661(8)	prisionero	SOLO CABEZA	1.5	1.8	0	2.7	6
ML013661(9)	prisionero	SOLO CABEZA	1.5	1.5	0	2.3	5.3
ML013661als	guerrero	CON GORRO	1.5	0.6	0.9	0.8	3.8
ML013661alse	sacerdotes	CON TURBANTE	1.5	1.2	0	0.5	3.2
ML013661dCs	sacerdotisa	SOLO CABEZA	1.3	1.1	0	0.5	2.9
ML013661dls	sacerdotisa	SOLO CABEZA	1.1	1.3	0	0.5	2.9

4.7 Interpretación de resultados de medición:

4.7.1 El sacerdote

Para este tipo hemos seleccionado cuatro personajes. El primero es quizá el mejor prototipo. Lo observamos en la imagen ML010849alse, es un personaje que tiene todas las características de la figura humana del sacerdote, se distingue la presencia del tocado, el pectoral, la manta en la espalda y la copa en la mano. La siguiente figura identificada ML013653a aunque se encuentra en una posición similar al personaje anterior y tiene características humanas podría tratarse de un personaje sobrenatural porque tiene colmillos. Las últimas dos figuras ML010849aDs y ML010849als parecen sacerdotisas por el velo que llevan en la cabeza, sin embargo las hemos visto anteriormente en la imagen que presenta Makowski (1994, Lámina VII, Figs. 45) y que ha sido reproducida en el capítulo anterior, donde se les identifica como oficiantes masculinos que se dedican al culto del Guerrero del Búho.

La figura del sacerdote ML013661alse presenta una altura que está compuesta por dos medidas, la de la cabeza 1.5 y la del cuerpo 1.7. Esta forma de componer las figuras sentadas con una medida de la cabeza de casi del 50% del total será una constante.

La figura del sacerdote que presenta colmillos ML013653aC tiene una cabeza que mide 3.4 cm y una parte del tronco junto con la parte del muslo sobre el cual se apoya que mide 4.5 cm lo que da una medida casi exacta de ocho centímetros, lo que indica que la cabeza viene hacer el 44% y el cuerpo 56%; con lo que observamos la clara predominancia de esta en este sacerdote sentado.

El par de personajes de las figuras ML010849alse y ML010849als se encuentran muy cerca y son muy similares. Mantienen casi las mismas proporciones el primero una cabeza de 0.6cm, un tronco de 0.3cm y parte de las piernas 0.3cm; el segundo tiene las medidas 0.8cm, 0.4cm y 0.3cm

respectivamente del primero. Como observamos la cabeza es casi exactamente la mitad del cuerpo.



ML013653aC



ML013661alse



ML010849als



ML010849alse

4.7.2 La sacerdotisa

Para el estudio de este tipo de figura humana se tiene cuatro ejemplares de la sacerdotisa. Las dos primeras que se encuentran en una misma pieza y están muy juntas las observamos en las imágenes ML013661dCs y ML013661dls; ambas corresponden al tipo de sacerdotisa con trenzas y llevan una túnica de color. Las otras dos sacerdotisas son más difíciles de definir como figuras humanas. En el caso de la sacerdotisa de la figura ML010849aDs, Anne Marie Hocquenghem nos dice que se trataría de una mujer sobrenatural que lleva un cinturón con cabezas de serpientes en los extremos (Hocquenghem 1980, pág. 37, fig. 7). La otra figura ML010849bls está sentada pero tiene las mismas características como la boca angular y se puede ver solo una cabeza de serpiente en el cinturón.

La sacerdotisa que se observa en ML013661dCs está sentada y acompañada de una segunda que vemos en la imagen ML013661dls ambas presentan la misma medida 2.9 cm. La división hecha en tres partes cabeza, tronco y piernas como observamos en el cuadro nos muestra ligeras diferencias que no alteran el resultado de la altura total. Es posible también obtener medidas separando la cabeza del cuerpo con lo que obtenemos 1.3 y 1.5 de tamaños de las cabezas frente a 1.6 y 1.8 de tamaños de los cuerpos respectivamente. Como observamos aquí también la cabeza es casi la mitad del tamaño del cuerpo.

La otra sacerdotisa con túnica blanca sentada ML010849bls presenta las siguientes medidas: la cabeza 1cm, desde donde empieza el cuello hasta la línea del cinturón 1cm, y desde el cinturón hasta la línea que le sirve como base de asiento 1cm. Nótese que son tres medidas exactas e iguales; la última de ellas da la impresión de ser menor que las otras dos en la imagen, sin embargo eso se debe a la distorsión visual que genera la superficie esférica.

El personaje femenino de la sacerdotisa que se encuentra de pie la observamos en la imagen ML010849aDs, presenta las siguientes medidas, una

cabeza de 1.4cm, una camisa de 1cm, un faldellín 1.6cm y unas piernas de 0.7cm, como observamos la cabeza y la falda son las de mayor medida.



ML010849bls



ML010849aDs



ML013661dCs



ML013661dls

4.7.3 El personaje que participa en la Ceremonia de sacrificio o de la presentación

Las piezas encontradas en la colección del Museo Larco para este caso no estaban disponibles. Estamos hablando de las piezas ML010850 y la pieza ML010847. En el primer caso la pieza estaba siendo expuesta y era muy complicado extraer la pieza para poder medirla por lo que se optó omitirla, aunque en muchos otros casos si se pudo medir piezas que están en exhibición. En el segundo caso la pieza ML010847 también denominada Pieza Larco se encuentra con problemas de conservación por lo que no se pudo acceder a ambas piezas. Sin embargo dada la cantidad de figuras humanas con la que estamos trabajando es difícil que se pueda dar una alteración significativa en los resultados de nuestro análisis.

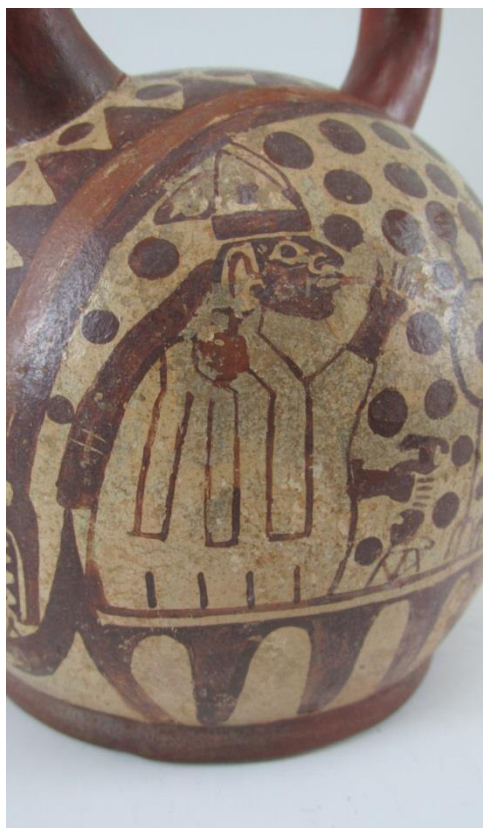
4.7.4 El personaje que participa en la ceremonia de la hoja de coca

Para este caso tenemos una pieza en el que el artista ha utilizado colores como el amarillo y un tono anaranjado además del rojo. Se trata de la pieza ML004112, que nos presenta tres personajes; dos de ellos están sentados y se observan en las imágenes ML004112aD, ML004112aI, el otro personaje está de pie y con las manos juntas que sugieren algún ritual ML004112bI.

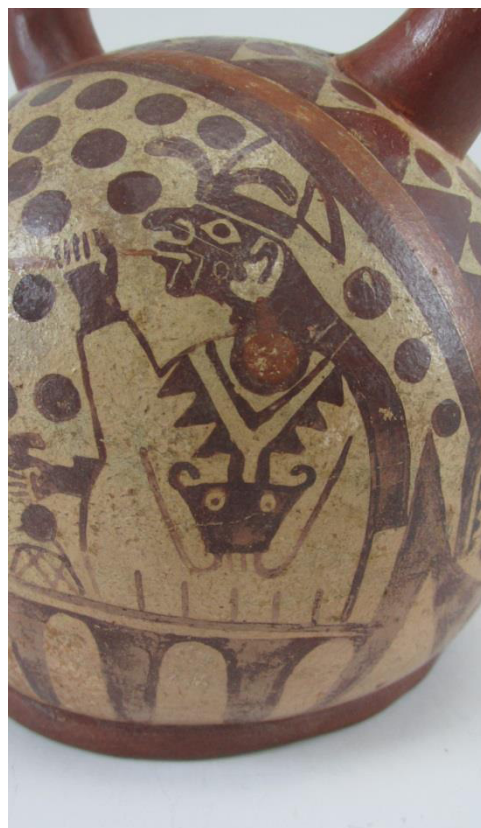
Los personajes sentados ML004112aD y ML004112aI tienen medidas muy parecidas, solo se ha podido medir la cabeza considerando el tocado y la túnica, sus alturas totales son de 7.5cm y 8cm respectivamente. El segundo ML004112aI tiene la particularidad de tener 3cm de cabeza y 5cm de cuerpo exactamente.

El tercer personaje ML004112bI está de pie, presenta las siguientes medidas: cabeza 2.2cm, camisa 2.8cm, prenda inferior 1.5cm y piernas 2.7cm, es uno de los pocos casos donde la cabeza tiene una medida inferior a las otras partes del cuerpo, aunque no se ha podido medir las formas de las plumas que sobresalen del extremo del turbante; aun así sería mucho menor en relación a los personajes sentados cuya cabeza es mayor. Esto sugiere que la jerarquía de los personajes estaría en relación a la proporción de la cabeza,

una prominente cabeza (la cabeza propiamente dicha más el tocado) indicarían un rango mayor.



ML004112aI



ML004112aD



ML004112bI

4.7.5 El cazador de venados

Para este personaje humano tenemos dos ejemplos que pertenecen a una misma pieza la ML013628, ambos personajes: el ML013628aC y el ML013628cC son similares por la postura pero se les diferencia en el turbante el primero es un turbante simple mientras que el segundo observamos una decoración en triángulos, las vestimentas también difieren en el diseño. Ambos personajes son identificados como cazadores por los dardos que presentan en la mano y en la parte de atrás presentan un instrumento que puede tratarse de la estólica a la que hacía referencia Donnan (1982, pág. 243), además de ello la presencia de venados a sus costados facilita su identificación.

En este caso podemos observar figuras humanas con medidas exactas de 12cm de alto que mantienen medidas iguales. Podemos hacer una división en cuatro partes: la cabeza considerando solo el turbante llega a medir 4cm; la prenda que usa en la parte superior a manera de camisa tiene una medida de 3 cm de altura en ambos personajes, la prenda que se usa a manera de falda es de similar tamaño al igual que los pies, estos vendrían hacer la cuarta parte. Las dos últimas partes aunque presentan mínimas diferencias no cambian el resultado de la altura final de 12cm en ambos.

No se ha considerado el accesorio en media luna que sobresale de la cabeza porque aparece a un lado y no se puede medir dentro tamaño de altura. Otra razón por la que no se considera es que en muchos de los casos, este elemento en forma de media luna, no parece ser parte de la figura sino como un elemento agregado. Pero no es un elemento secundario, posiblemente el artista trato de darle una mayor relevancia al personaje que representaba acentuado más el tamaño del tocado como vimos en el caso de un personaje en la Ceremonia de la hoja de coca; también esta acentuación pudo haber tenido una finalidad estética como veremos más adelante cuando veamos la figura del corredor ritual.



ML013628cC



ML013628aC

4.7.6 El cazador de aves

Podemos observar cuatro personajes cazadores de aves en las siguientes imágenes ML013613aI, ML013613cD, ML013613cI y ML013613dD. Las cuatro figuras humanas son muy similares aunque difieren en la forma del turbante y los adornos que llevan en la cabeza. Son comunes en todos ellos los dardos y las estólicas con las que cazan a las aves.

Se observa que estas representaciones tienen un estilo diferente a las vistas y a las que se mostrarán. La diferencia principal radica en el naturalismo que muestran las figuras humanas a diferencia de las demás que se caracterizan en mayor o menor medida por su hieratismo.

Las medidas de las figuras tienen casi todas las mismas medidas oscilan entre 8cm y 10.5 cm de altura; las medidas se han hecho considerando cuatro partes: la cabeza, el tronco, el taparrabo y lo restante de las piernas. Excepto la primera figura mostrada ML013613aI cuya medida de la cabeza es 3cm y la medida de las piernas es 3.5cm; en todas las demás figuras, la medida de la cabeza es la parte más grande de su cuerpo.



ML013613aI



ML013613cD



ML013613cl



ML013613dD

4.7.7 El recolector de caracoles

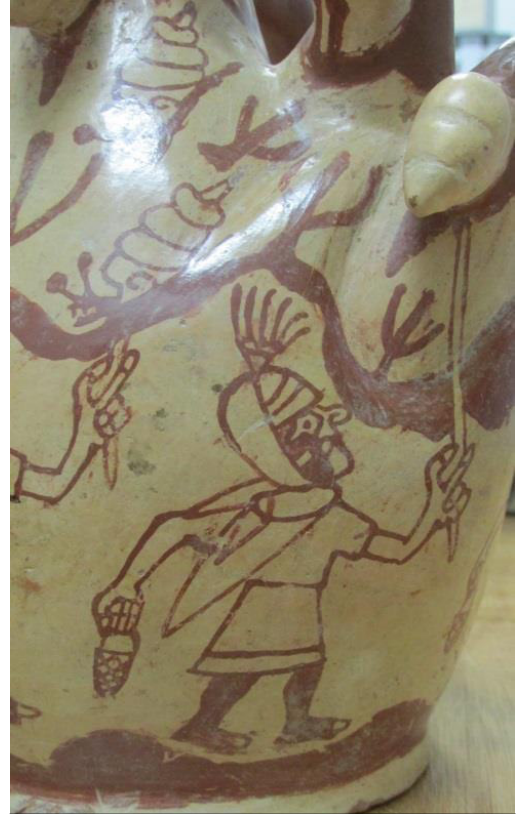
Si bien la pieza pertenece a otra forma de cerámicas que son las botellas gollete asa estribo escultóricas con pintura de línea fina, la hemos seleccionado porque es una actividad humana muy conocida en la iconografía mochica.

La única pieza en la colección del Museo Larco que encontramos con esta representación es la ML002134. Las figuras humanas que podemos observar en ella se muestran en las imágenes ML002134aC, ML002134aD, ML002134al, ML002134bl, ML002134dD.

Los personajes representados tienen una altura promedio de 6cm. Las medidas se han realizado dividiendo el personaje en cuatro partes: la cabeza, la camisa, la falda y las piernas. La tendencia de las medidas es a presentar una igualdad en cada una de las partes, el caso de mayor exactitud es ML002134al donde cada parte mide 1.5cm.



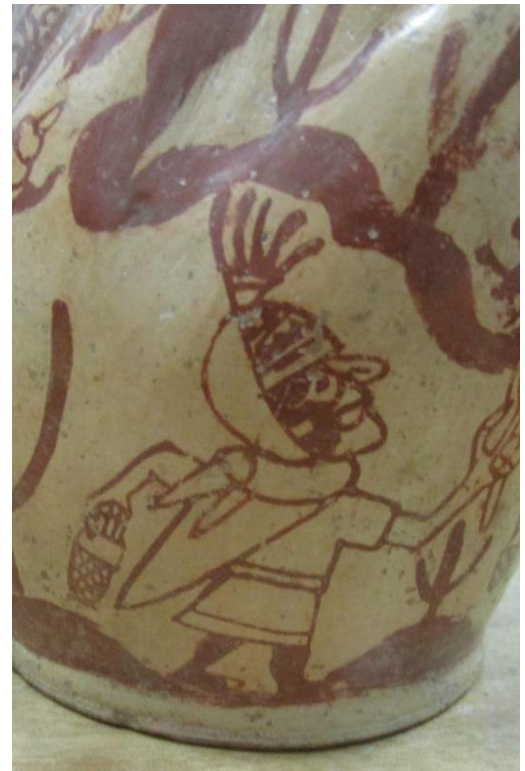
ML002134aC



ML002134aD



ML002134aI



MI002134bI



ML002134dD

4.7.8 El pescador

Hay que recordar que el estudio del canon de la figura humana mochica parte de la idea de que podemos separar las figuras humanas de las figuras de deidades. Sin embargo se presentan casos como las imágenes ML002132aC y ML002132cC en las que no podemos estar seguros si es un personaje humano o si se trata de una deidad. Pero consideramos que la representación básica es de una figura humana aunque en este caso las figuras presentan algunas características sobrenaturales como son el cinturón de serpientes y la boca dentada.

La pieza ML013635 presenta también dos figuras humanas del pescador; la primera de ella es mostrada en 3 ángulos diferentes que se observan en: ML013635aC, ML013635aCo2 y ML013635aCo3. De la otra figura solo se muestra en una imagen ML013635bC. En esta pieza no hay discusión en cuanto a la identificación de la figura humana del pescador.

Regresando a la pieza ML002132 ambas figuras presentan medidas iguales de 6.8 cm. Es difícil distinguir la forma de sus piernas; aparentemente los personajes aparecen arrodillados. Se ha dividido la figura en tres partes: cabeza, tronco y la parte abultada que serían las piernas; las medidas como observamos en el cuadro de medidas de figuras son casi exactamente iguales, las diferencias son insignificantes, con lo que se verifica que el artista tuvo que usar algún sistema de medida para poder duplicar con precisión el dibujo.

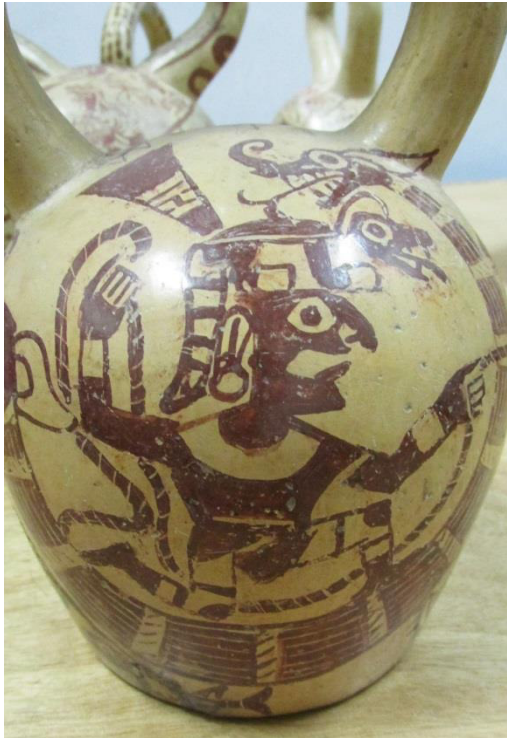
El personaje que se muestra en la imagen ML013635aC es ligeramente más grande que el personaje que se muestra en la imagen ML013635bC; la primera mide 8.6cm y la segunda 7.5cm. En la medición se ha considerado sólo la cabeza, es decir la parte esférica que le da forma y no el tocado, ya que la medición solo se puede hacer en forma vertical y no diagonal. En ambos personajes puede observarse la tendencia a que la cabeza sea la mitad del cuerpo.



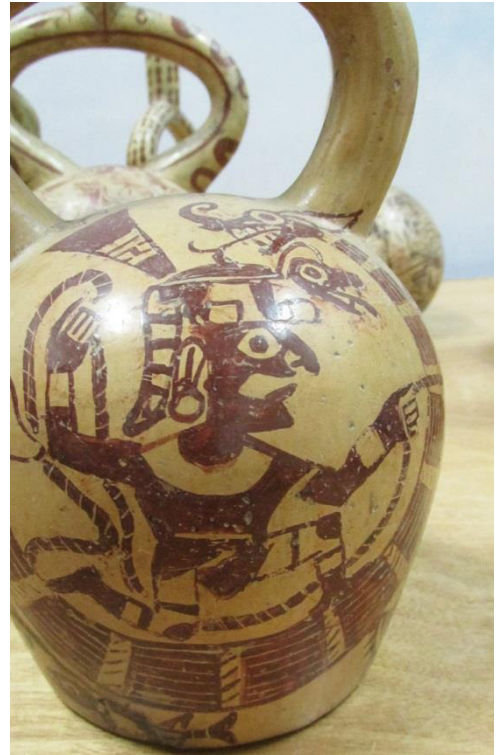
ML002132aC



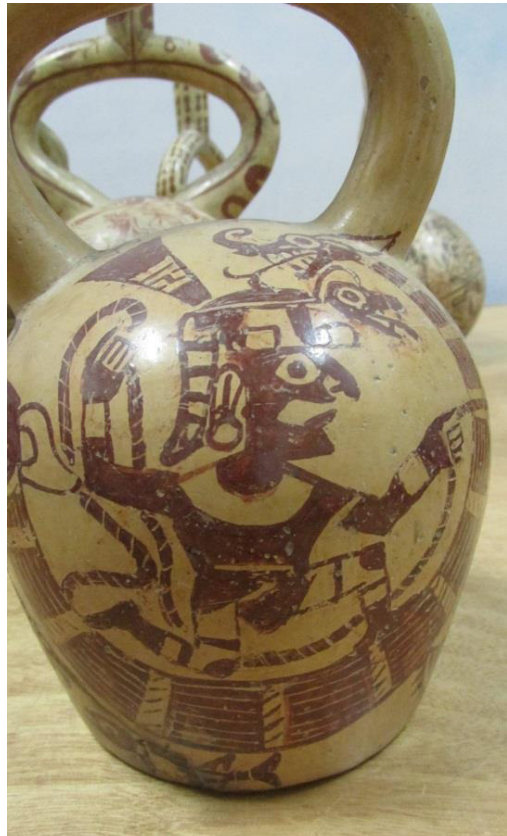
ML002132cC



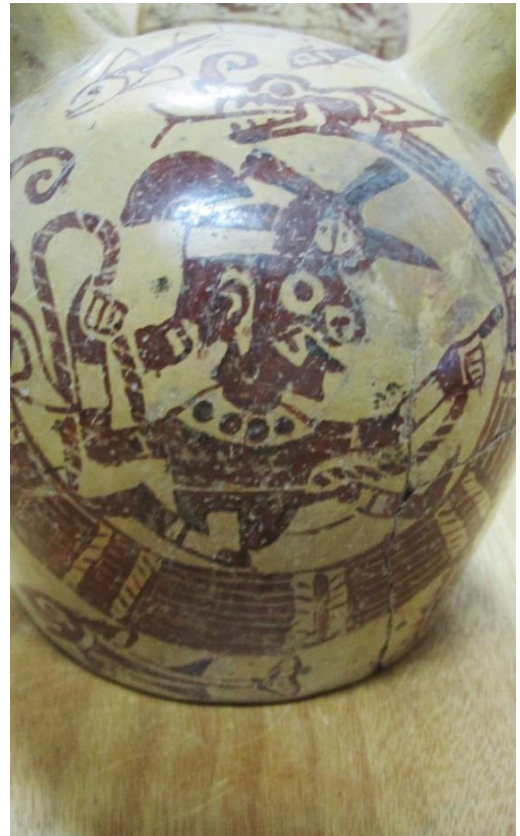
ML013635aC



ML013635aCo2



ML013635aC



ML013635bC

4.7.9 El personaje transportado en un caballito de totora

Las piezas que hemos encontrado en el Museo Larco para este caso solo corresponden a la fase V por lo que no las hemos considerado en nuestro corpus.

4.7.10 El corredor ritual

Este personaje humano es el más frecuentemente representado en la pintura de línea fina sobre cerámica. Lo podemos encontrar en las piezas: ML002342, ML002345, ML002356, ML002364, ML002369, ML002370, ML002371 y ML002373.

Las figuras humanas representadas en la pieza ML002342, que podemos observar en las imágenes ML002342aD, ML002342aI, ML002342bC, ML002342cD, ML002342dD, tienen una característica peculiar, el artista decidió aprovechar el máximo de superficie disponible, consiguiendo figuras humanas anchas que se diferencian de las demás. La altura de las figuras tiene un rango entre 12.1cm y 14cm. El tamaño de la cabeza es predominante y con una medida exacta de 5cm para todos los casos excepto para la figura de la imagen ML002342bC que mide 5.5cm. Es evidente en este caso como en muchas otras figuras humanas que presentamos que el artista ha medido con alguna herramienta la realización del dibujo lo que le ha permitido dibujar con medidas exactas.

El caso de la pieza ML002373, observable en las imágenes ML002373a, ML002373b, ML002373c, ML002373co2 y ML002373d nos muestra figuras humanas dispuestas de una forma muy amplia sobre la superficie esférica de la cerámica, el artista ha desplegado el dibujo de manera tal que la altura de los personajes hacen uso de toda la altura disponible del ceramio, de esta forma la altura de los personajes van de 10.5 cm. a 13.1 cm.

En esta pieza nos vamos a detener a observar algo que es para nosotros una de las mayores contribuciones de nuestro estudio. Si observamos la

imagen ML002373co2, tenemos una figura humana con el tamaño de una cabeza prominente. Sin embargo si observamos la figura desde otra perspectiva; en este caso la vista a la altura de la parte central de la botella, el caso de las imágenes ML002373c, observamos la figura del personaje con la cabeza de tamaño más real con relación al cuerpo.

Nuestra primera observación es realizada poniendo la vista por encima de la cerámica (en línea diagonal hacia la parte superior de la vasija) por lo que el tamaño de la cabeza se hace más visible; en nuestra segunda observación la posición de la vista está en dirección a la parte central de la vasija (en línea recta hacia el centro de la esfera de la botella) observandose que el tamaño de la cabeza tiende a disminuir de manera considerable. Este fenómeno visual se produce por la forma esférica del soporte sobre el cual está plasmada la pintura de línea fina. Si la cabeza fuese representada de un tamaño real, se vería demasiada pequeña en una observación en línea recta sobre la parte central.

La figura humana que observada en dos perspectivas presenta las medidas de 4.5cm de cabeza (sin considerar la hoja puesta en la parte superior de la cabeza), el tronco 3.5cm, la falda 3cm, y las piernas 1.5cm. Nótese que si sumamos la medida de la hoja el tamaño de la cabeza sería mucho mayor, cosa que pasa desapercibida en la observación en línea recta hacia el centro de la parte esférica de la botella.

Para el artista era necesario por ello dibujar una cabeza más grande en cada uno de los personajes con lo cual consigue que la figura mantenga una proporción más real cuando es observada ya que en caso contrario, por ejemplo si el artista representara la cabeza con un tamaño real, esta se perdería al momento de ser observada desde una posición central. Y es necesaria la observación central ya que el observador siempre busca una percepción de toda la escena y no solo la de un personaje o al menos si la pieza era ubicada en un lugar donde el observador pudiese tener una vista de la mayor parte de la escena entonces las figuras no se verían con una cabeza pequeña sino una de un tamaño casi real producto del artificio con que el

artista trabajó la figura humana en pintura de línea fina; este planteamiento no se contradice con el hecho de que las botellas asa estribo con pintura tengan la necesidad de ser giradas para la comprensión de las escenas.

La pieza ML002345 nos presenta también figuras de corredores rituales. Esta figura la podemos observar en las imágenes ML002345aD, ML002345bd, ML002345bl, ML002345cC y ML002345dC. Las medidas obtenidas de la altura de estas figuras han sido realizadas también usando algún instrumento de medida, las figuras de las imágenes ML002345bd, ML002345bi y ML002345dC miden exactamente 11cm. Es distinguible en esta pieza el hecho de que todas las medidas obtenidas terminen en centímetros exactos o con un adicional de 5 milímetros exactos.

En otro caso, la pieza ML002364 presenta una franja central con seis figuras de corredores rituales y dos más pequeños en una zona inferior, los podemos observar en las imágenes ML002364A, ML002364B, ML002364C, ML002364D, ML002364E, ML002364F, ML002364aC, ML002364cCs. Las medidas de la altura de las figuras que se encuentran en la parte central no varían demasiado, se encuentran en un rango de 6.2cm a 6.9cm es interesante señalar que la medida de la prenda a manera de falda que usan los personajes mantiene una medida casi exacta de 1.5cm en todos los casos de los personajes ubicados en la franja central.

La pieza ML002370 nos presenta las figuras de cuatro corredores rituales: ML002370aC, ML002370bC, ML002370cC y ML002370dC; observamos en las medidas de estos personajes la constante de la cabeza mayor a las otras partes del cuerpo, luego observamos un tronco que es mayor en medida a la falda o faldellín después de ello tenemos las piernas que son mayores que el tronco y la falda pero que no es mayor que la cabeza. Esta será también una constante de representación.

Una pieza de gran acabado con la figura del corredor ritual es la pieza ML002356 cuyas figuras humanas de corredores rituales las podemos observar

en las imágenes: ML002356(1), ML002356(2), ML002356(3), ML002356(4), ML002356(5), ML002356(6), ML002356(7), ML002356(8), ML002356(9), ML002356(10), ML002356(11), ML002356(12), ML002356[a], ML002356[b], ML002356[c], ML002356[d], ML002356[e], ML002356[f], ML002356[g] y ML002356[h].

En esta elaborada pieza se destaca la utilización del espacio que ha realizado el artista, al haber puesto las figuras de los corredores rituales en espiral hace que el aprovechamiento del espacio esférico sea óptimo. De esta forma ha podido representar dos hileras de corredores en espiral una de doce corredores y otra de ocho que corren en sentidos opuestos. Las figuras tienen diferente tamaño, producto del hecho de que mientras dan la sensación de avanzar en la espiral se van acomodando al espacio que puede ser muy reducido en los extremos ubicados en la base de la pieza.

De esta manera observamos en la pieza figuras que miden un mínimo de 0.9cm de alto y un máximo de 5.2cm; algunas figuras usan medidas exactas de 1cm en su composición, como en el caso de la figura que vemos en la imagen ML002356[d], cuya medida de la cabeza y de la prenda a manera de camisa y de falda es de 1cm exacto, solo una variación en la medidas de las piernas de 0.7cm hace que el resultado total de la altura no sea una medida numérica entera sino de 3.7cm. Algo similar lo observamos en ML002356 [f] cuya altura total es 3.5cm.

La pieza ML002369, también presenta corredores rituales observables en las imágenes: ML002369cC, ML002369dDs, ML002369dIs, ML002369aCs, ML002369bDs, ML002369bI, ML002369cDi, ML002369cli, ML002369dDi, ML002369dli, ML002369aDi, ML002369ali y ML002369bDi. Es otra de las piezas que utiliza el modelo de desarrollo en espiral para la carrera de los corredores rituales, aunque los personajes solo se encuentran en un solo sentido a diferencia de la pieza ML002356. Es interesante señalar que ocho de los trece personajes tienen las cabezas con una medida exacta de 1.5cm.

Otra observación importante es que muchas de las partes de las figuras terminan en un número entero o con un adicional de medio centímetro, es decir dicho de otro modo cinco décimas que equivalen a cinco milímetros.

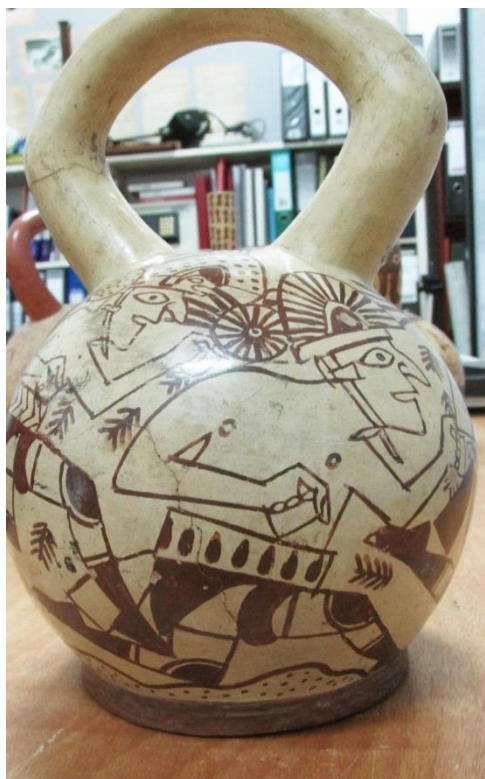
Esta pieza nos parece importante además porque la línea tiende a volverse menos definida, tendencia que se acentuará y alcanzará su máxima expresión en la fase V. Por ello una primera impresión es que las medidas de las figuras pueden ser menos exactas que en los casos de figuras con línea mejor definida, sin embargo el artista ha considerado la utilización de medidas para realizar las figuras.

La pieza ML002371 también con desarrollo en espiral, presenta las siguientes imágenes con corredores rituales: ML002371(1), ML002371(2), ML002371(3), ML002371(4), ML002371(5), ML002371(6), ML002371(7), ML002371(8), ML002371(9), ML002371(10), ML002371(11), ML002371(12), ML002371(13), ML002371(14). Catorce personajes que han sido colocados uno seguido del otro en dos franjas en espiral, en cada franja siete personajes.

Observamos que la altura de las cabezas de estas figuras no destaca como en la mayoría de los casos mostrados, sin embargo hay que considerar que eso se debe a que en la medición de la cabeza solo se ha realizado desde el borde del turbante que separa el espacio libre de la cabeza y no desde la prolongación del tocado. Considerando este elemento la cabeza alcanza un tamaño mucho mayor.

Esta pieza nos lleva además a detenernos en el ancho de la figura. Se observa que las figuras cuando están en el borde son más delgadas y a medida que van avanzando en el espiral coincidiendo con el centro de la esfera se van ensanchando hasta casi deformarse; en el límite otra vez aparece una figura pequeña vuelta a su forma, es evidente que el artista ha querido ocupar todo el espacio y ha tenido que ensanchar las figuras para tal fin. Como ejemplo vemos la figura ML002371(11) que es la penúltima de una de las dos

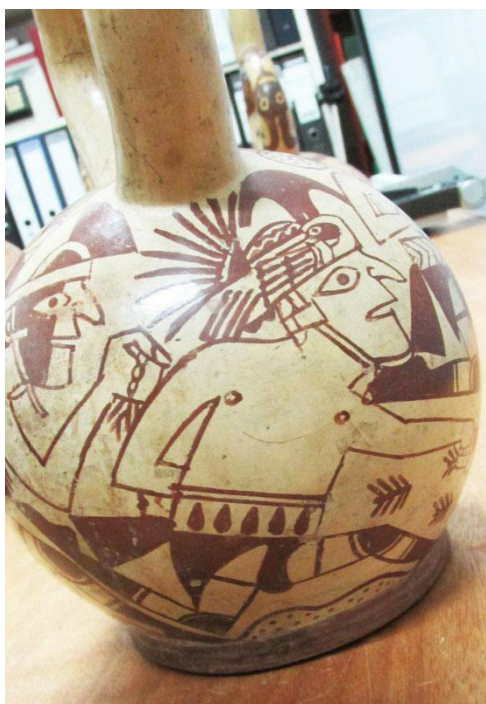
líneas de corredores en espiral y la distancia del espacio libre entre sus pies es 4.8cm muy cerca de los 6cm que es su altura.



ML002342aD



ML002342aI



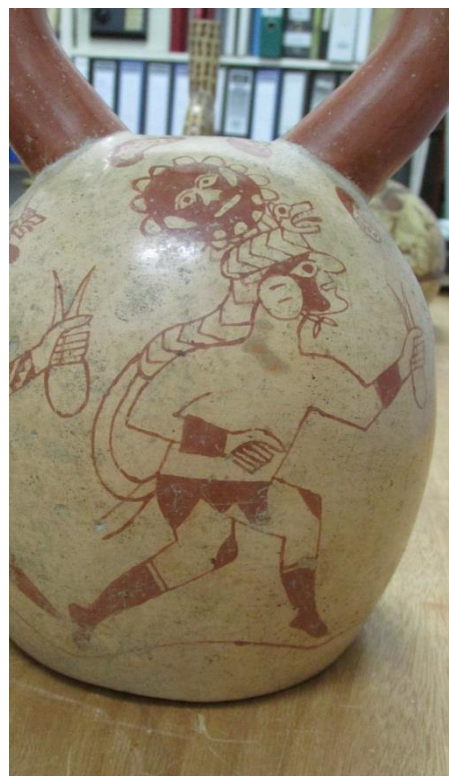
ML002342bC



ML002342cD



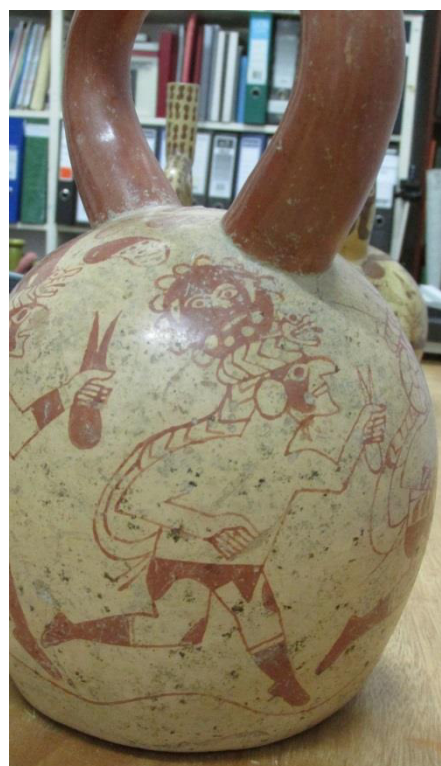
ML002342dD



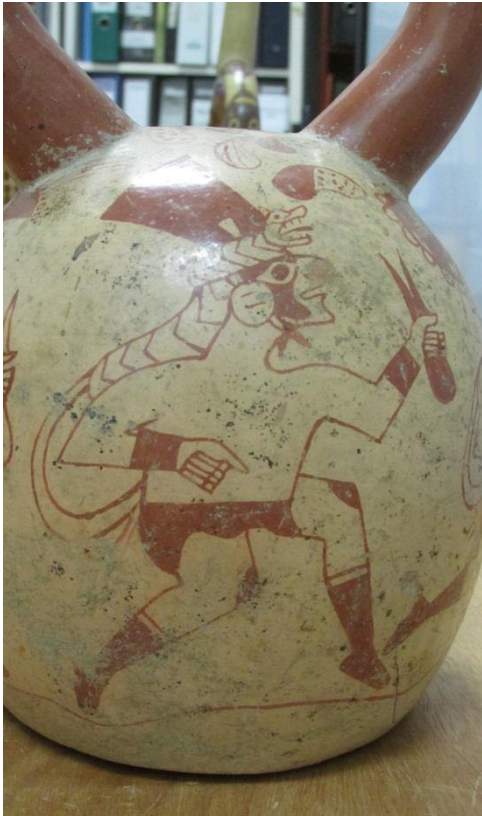
ML002345aD



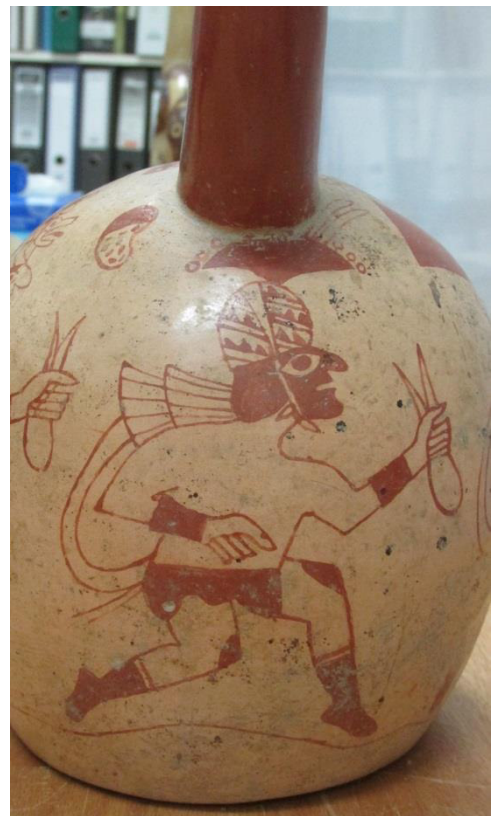
ML002345bD



ML002345bI



ML002345cC



ML002345dC



ML002356(1)



ML002356(2)



ML002356(3)



ML002356(4)



ML002356(5)



ML002356(6)



ML002356(7)



ML002356(8)



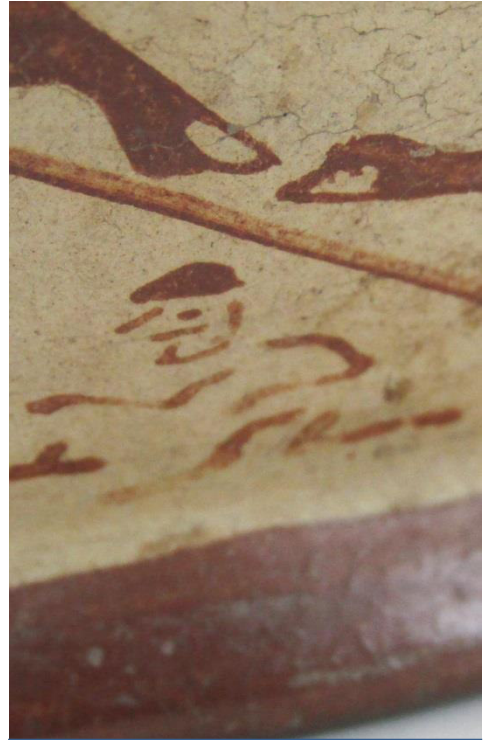
ML002356(9)



ML002356(10)



ML002356(11)



ML002356(12)



ML002356(a)



ML002356(b)



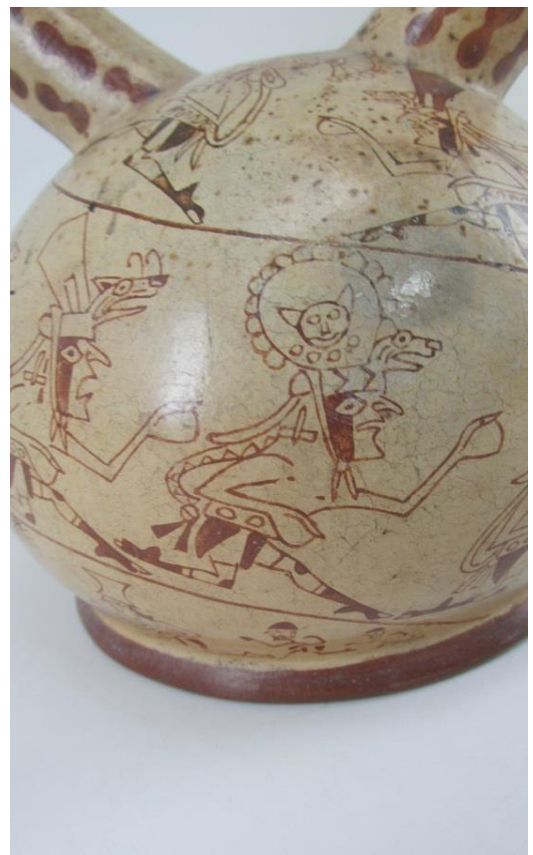
ML002356(c)



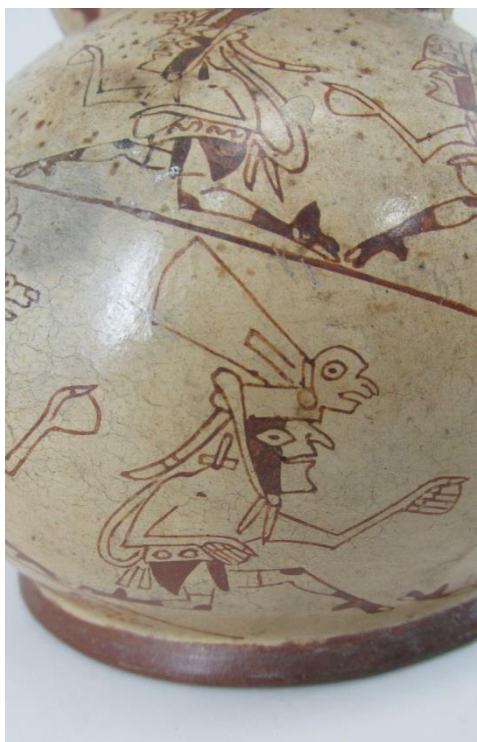
ML002356(d)



ML002356(e)



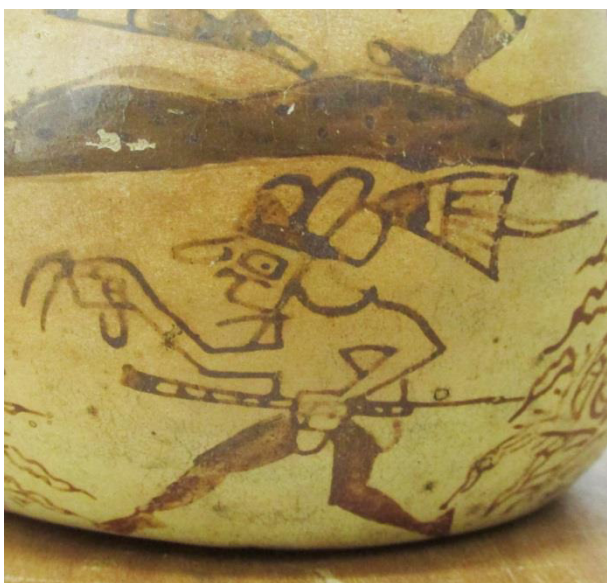
ML002356(f)



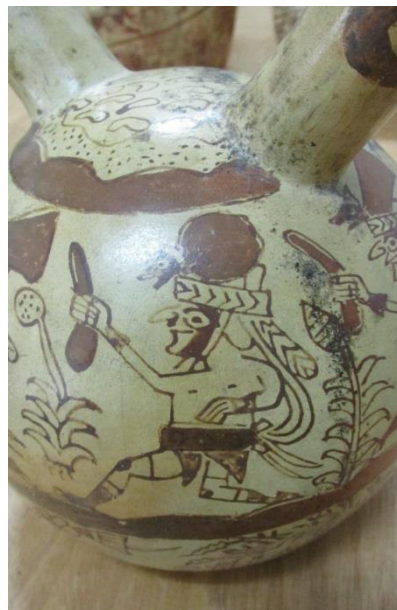
ML002356(g)



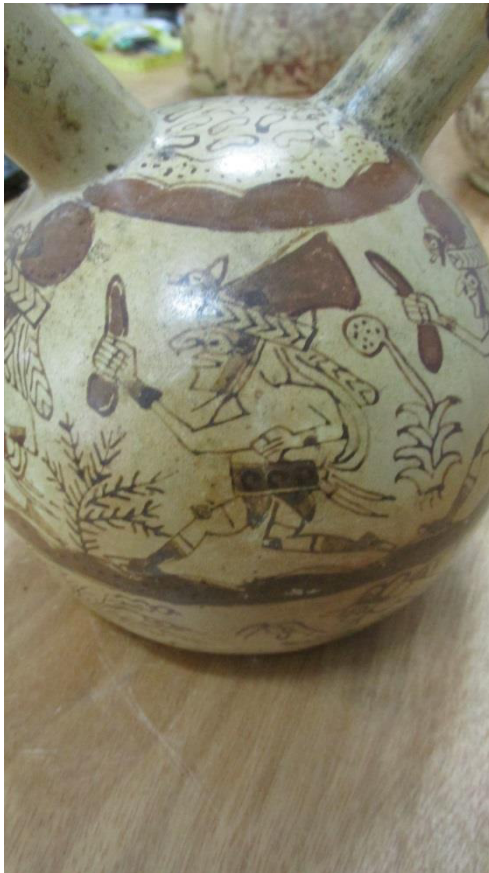
ML002356(h)



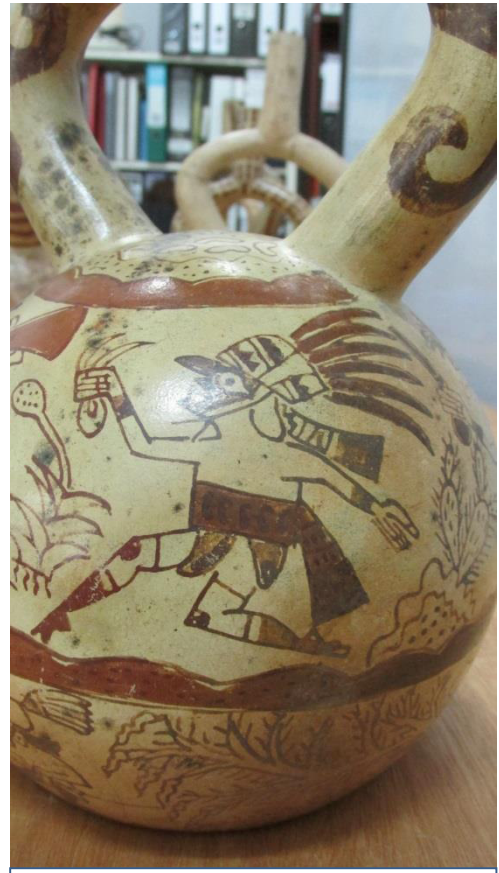
ML002364aC



ML002364F



ML002364E



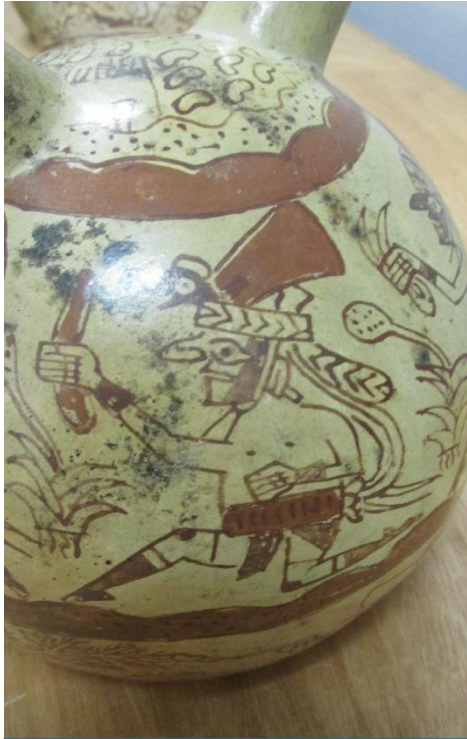
ML002364C



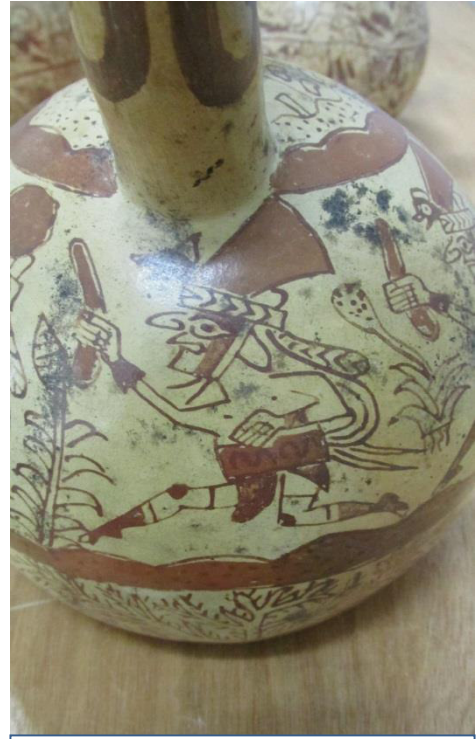
ML002364D



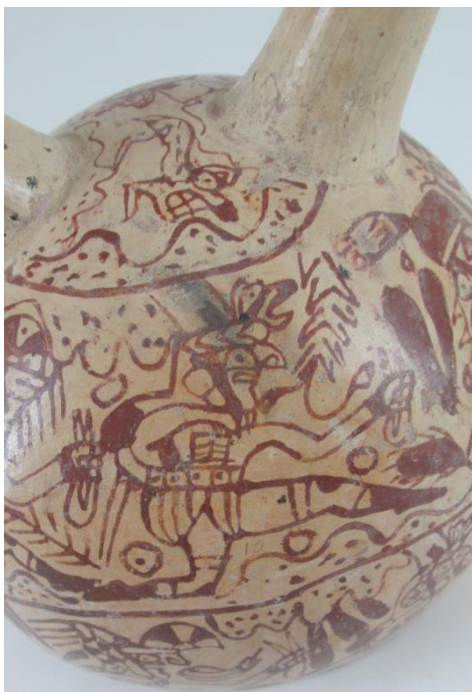
ML002364cC



ML002364B



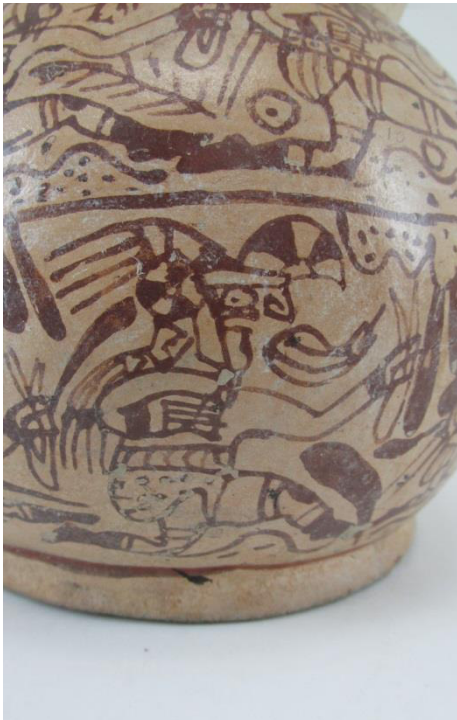
ML002364A



ML002369aCs



ML002369aDi



ML002369ali



ML002369bDi



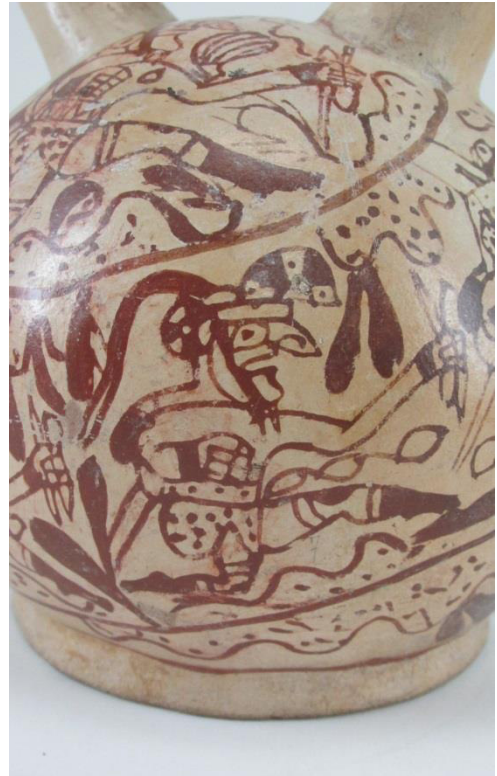
ML002369bDs



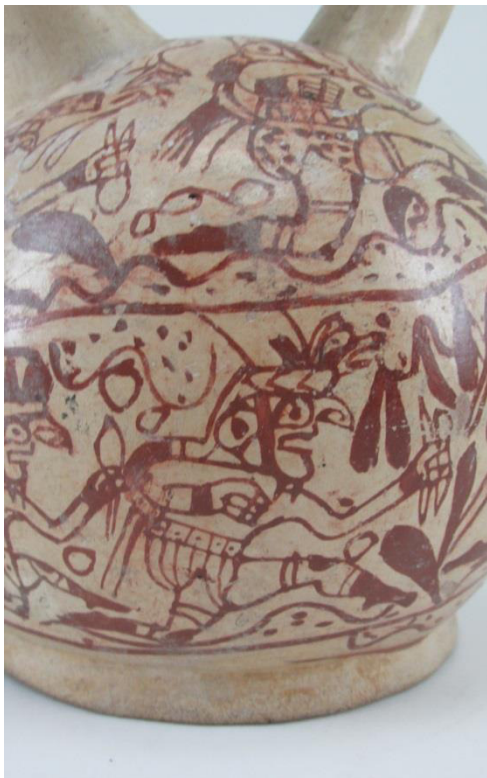
ML002369bI



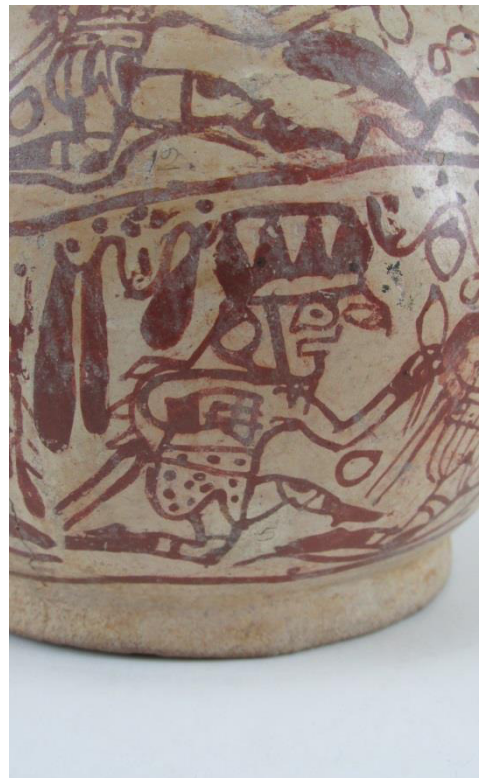
ML002369cC



ML002369cDi



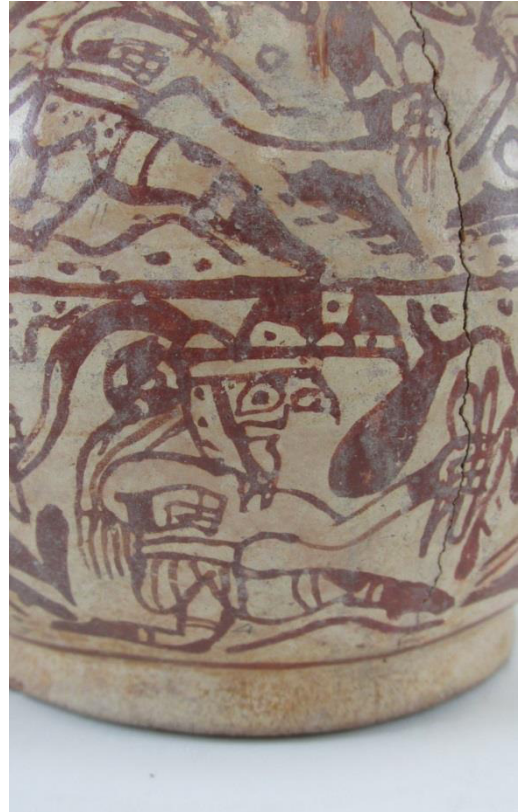
ML002369cli



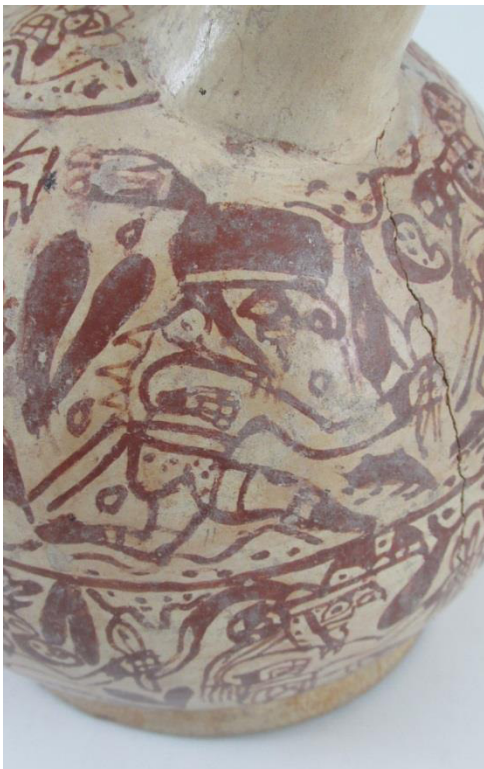
ML002369dDi



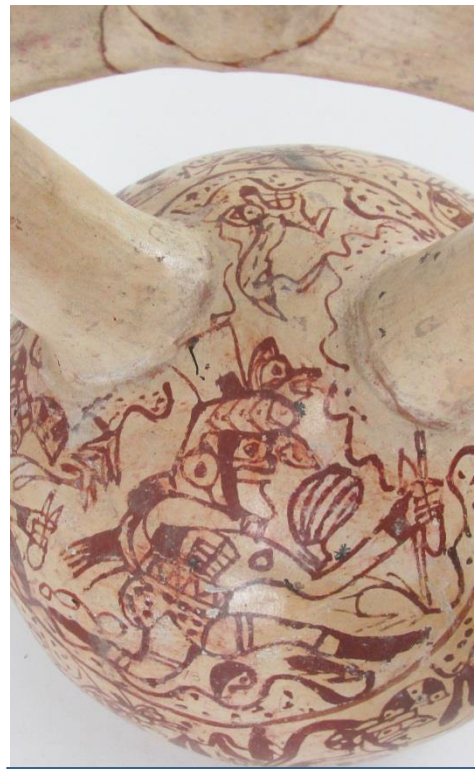
ML002369dDs



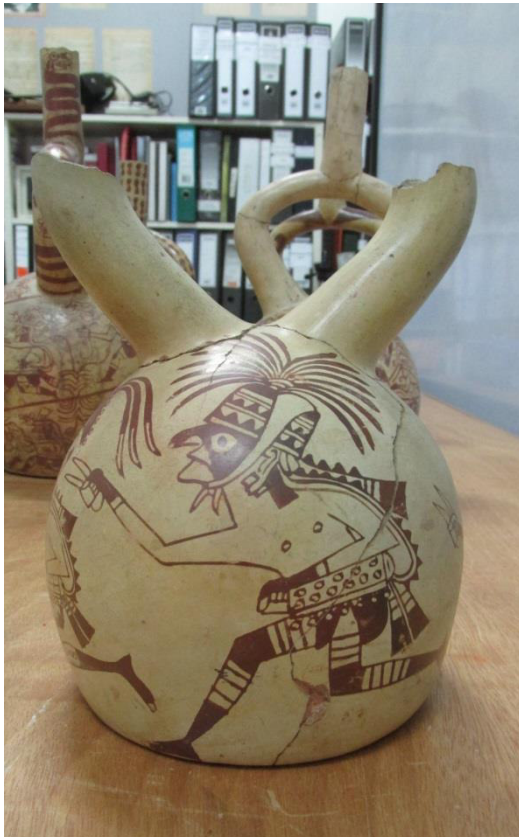
ML002369dli



ML002369dls



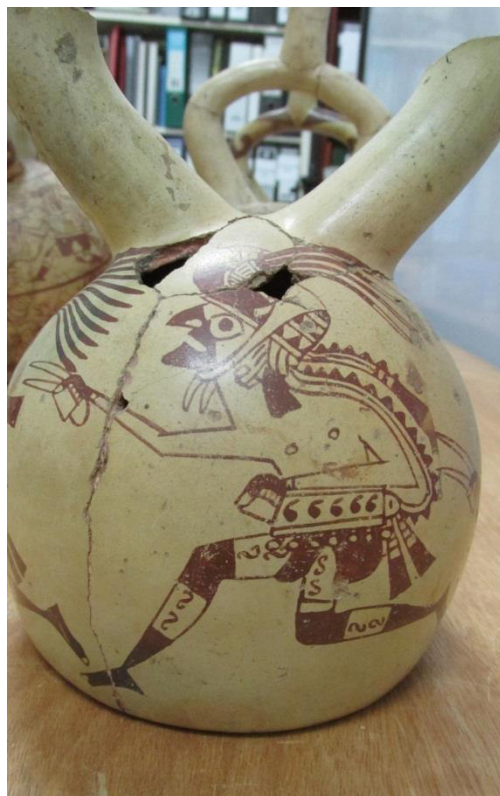
ML002369cCo2



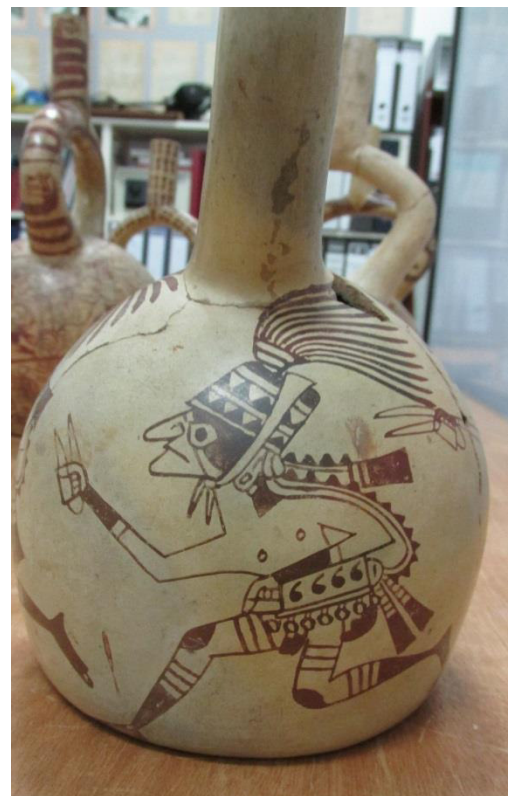
ML002370aC



ML002370bC



ML002370cC



ML002370dC



ML002371(1)



ML002371(2)



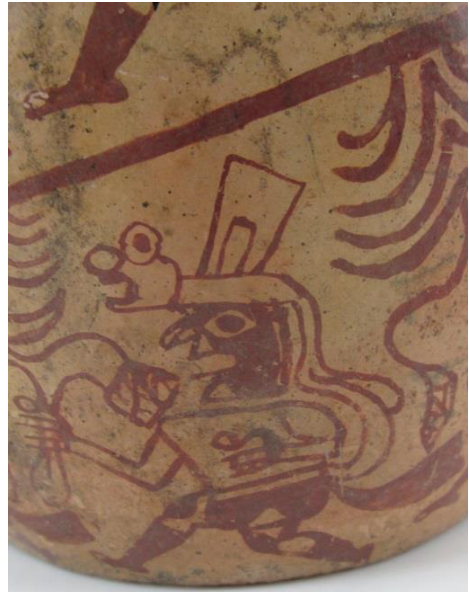
ML002371(3)



ML002371(4)



ML002371(5)



ML002371(6)



ML002371(7)



ML002371(8)



ML002371(9)



ML002371(10)



ML002371(11)



ML002371(12)



ML002371(13)



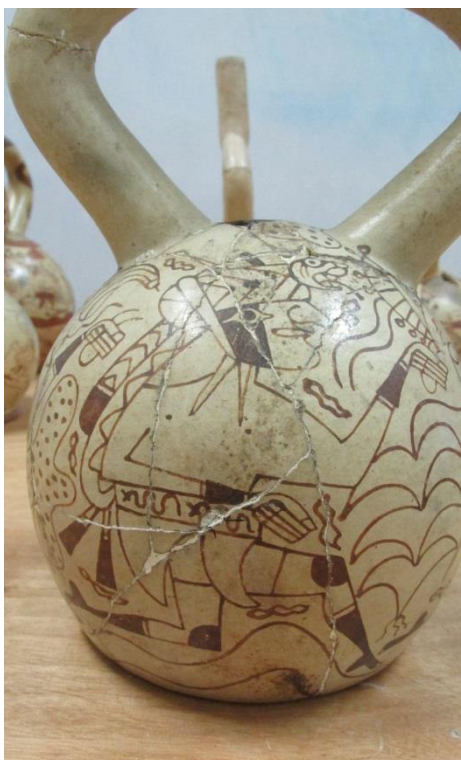
ML002371(14)



ML002373a



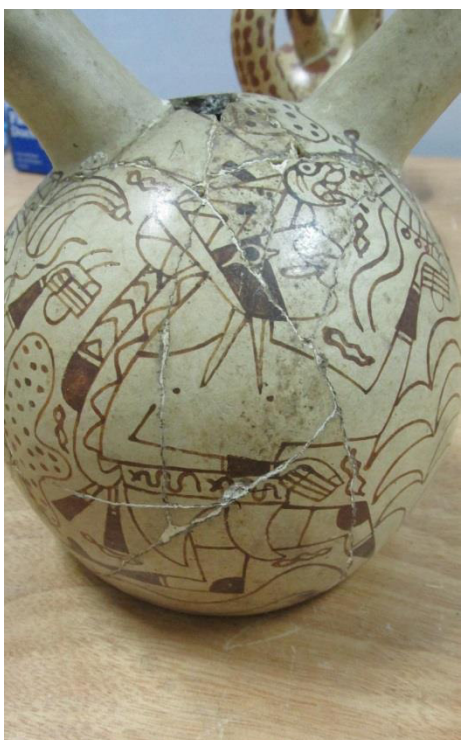
ML002373b



ML002373c



ML002373d



ML002373co2

4.7.11 El personaje que participa en el Bádminton Ceremonial o Lanzamiento de las Flores

Este tipo de personaje con figura humana presente en la fase IV y que participa en el tema del Bádminton Ceremonial o lanzamiento de las flores; lo hemos podido identificar en la pieza ML013660. Observamos a dos personajes el primero en las imágenes ML013660aC y ML013660aCo2 y el segundo en ML013660cC aunque este último está incompleto por la erosión de la cerámica; el primero de ellos ML013660aC porta las estólicas en una mano, a su alrededor observamos estos elementos con forma de flores unidos a un tipo de cuerda uno de ellos a la altura de la nariz ML013660aCo2.

Aunque este personaje forme parte del corpus seleccionado su figura no es del todo humana porque presenta colmillos, sin embargo no se ha encontrado una representación que sea solamente humana en piezas con las características ya planteadas dentro de la colección del Museo Larco.

En cuanto a las medidas, solamente la cabeza sin considerar la media luna, es decir midiendo en diagonal desde la línea por encima del turbante hasta la papada valen 5cm en ambos casos; es bastante prominente en consideración a las otras partes del cuerpo, si se hubiese medido el tocado esta aumentaría casi al doble; pero se consideró solo estrictamente la cabeza para medir, al existir la posibilidad de hacerlo, ya que en este caso entre el tocado y la cabeza existe una un espacio vacío, que nos pone un límite natural.



ML013660aC



ML013660aCo2



ML013660cC

4.7.12 El músico y el danzante de la sogá

Estos personajes los hemos encontrado en la pieza ML013655 que son observables en las imágenes: ML013655(1), ML013655(2), ML013655(3), ML013655(4), ML013655(5), ML013655(6), ML013655(7), ML013655(8), ML013655(9), ML013655(10), ML013655(11), ML013655(12), ML013655(13), ML013655(14), ML013655(15), ML013655(16), ML013655(17), ML013655(18) y ML013655(19).

El personaje central que sostiene una sogá ML013655(1) nos sirve para volver a tratar del artificio que ya se explicó anteriormente en el caso del corredor ritual ML002373c; posee una medida de la cabeza de 5.5cm considerando la forma de gorro, mientras que las otras medidas son mucho menores, lo que se considera tronco 3cm, la prenda a manera de falda 2cm y los pies 2cm. El resultado de estas medidas es que observando al personaje en una posición de frente, vale decir la vista a la misma altura de la botella ML013655aCo2 el tamaño aunque disminuye considerablemente no llega a perderse y mantiene proporción con el cuerpo.

En esta pieza al igual que en otras piezas vistas anteriormente, podemos observar medidas que terminan en un número entero o en la mitad de un centímetro exactamente. Inclusive podemos observar cuatro personajes con medidas iguales en la altura: ML013655(11), ML013655(12), ML013655(13), ML013655(14) estos personajes miden 4.5cm, lo que puede estar relacionado a que los personajes llevan un tocado peculiar.

Es importante resaltar que, en el caso de estos personajes, se presenta un problema que fue una constante en la medición de la altura de la figura humana mochica pintada en línea fina sobre cerámica. Se trata de la dificultad de medir solamente la cabeza ya que las figuras presentan tocados que dificultan la distinción de lo que corresponde a la cabeza y lo que corresponde al tocado. Lo que hemos hecho es no considerar el tocado que sobresale de la cabeza y se aparta como si fuese un agregado. En algunos casos sin embargo el tocado parece ser parte de la cabeza o en todo caso formar una unidad.

En este caso los personajes de las imágenes ML0136559(11), ML013655(12) y ML013655(13) presentan las medidas de las cabezas 1.5cm, 1.6cm, 1.5cm correspondientemente; por otra parte las medidas de lo que se considera como tronco son 2cm, 1.9cm, 2cm correspondientemente también. Esto nos puede llevar a pensar que el tamaño de lo que se considera como tronco es superior a la cabeza sin embargo hay que tener en cuenta que hemos desestimado la medida del tocado.

La medición del tocado presenta además muchos problemas. En este caso los tocados se encuentran en posición horizontal, lo que dificulta la medición de la figura. Otro problema es que los tocados se encuentran hacia un lado por lo que no se les puede medir de manera vertical como parte de la altura de la figura.



ML013655(1)



ML013655(1)o2



ML013655(2)



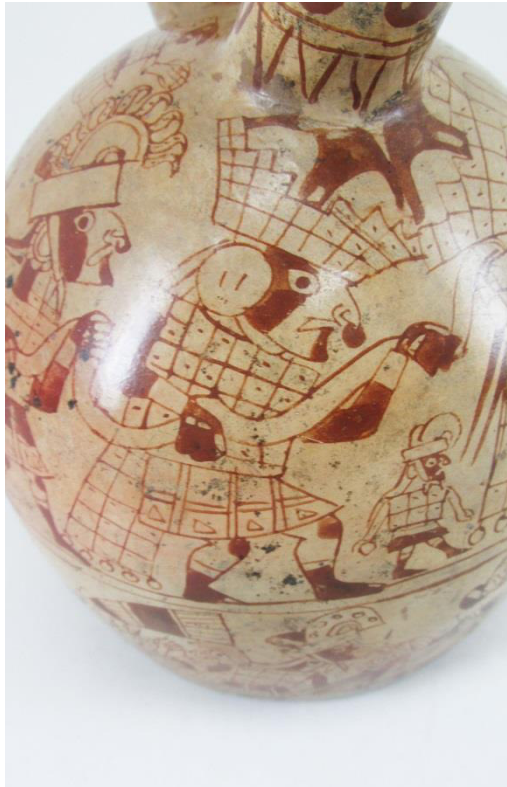
ML013655(3)



ML013655(4)



ML013655(5)



ML013655(6)



ML013655(7)



ML013655(8)



ML013655(9)



ML013655(10)



ML013655(11)



ML013655(12)



ML013655(13)



ML013655(14)



ML013655(15)



ML013655(16)



ML013655(17)



ML013655(18)



ML013655(19)

4.7.13 El guerrero

Esta figura es una de las más importantes en la pintura de línea fina además de ser la más numerosa junto con la del corredor ritual. Hemos encontrado ocho piezas de figuras de guerreros. En algunos casos en las piezas donde se encuentran los guerreros, encontramos también la presencia de otros personajes importantes como los prisioneros y sacerdotes.

En las imágenes ML001730aI, ML001730aD, ML001730cD, ML001730cI, que corresponden a la pieza ML001730 observamos también figuras humanas con el artificio de hacer una cabeza más grande con la finalidad de mantener una proporción más realista cuando se mira la figura de frente. Esto nos lleva ya a plantearnos la hipótesis de que todas las figuras cuya cabeza ocupa un lugar central y tienen la cabeza en el extremo de la vasija poseen este artificio.

Sin embargo en esta pieza podemos observar también otra de las cualidades de la figura humana mochica. El artista ha pintado las figuras en muchos casos en línea curva y no en línea recta como sucede con la figura de un guerrero vencido tirado de los cabellos que observamos en la imagen ML001730aI. La medida que realizamos fue signo de la curvatura que presenta y el resultado que nos dio fue la medida de 18cm que es la más grande, sin embargo en una simple observación parece ser la figura más pequeña.

El hecho de que el artista haya plasmado la figura de forma curva nos indica un conocimiento de la superficie de la esfera, ya que por medio de este recurso el artista podía plasmar la inclinación del personaje cuando fuese necesario, tal y como se presenta en el personaje de la imagen ML001730aI que está siendo tirado de los cabellos hacia abajo. Para su medición se ha considerado el tamaño midiendo la figura en su inclinación y no la altura que generaría la proyección de la figura, ya que de ser así las medidas que se obtendrían tendrían que ser las que proyectan las figuras y no las figuras en sí.

La medición de esta manera es acertada ya que el resultado de las partes consideradas es exacta es decir da como resultado centímetros enteros. Por lo que es lógico suponer que el artista construyó la figura usando medidas de forma inclinada. Tenemos así que las medidas de la figura vista en la imagen ML001730aI es de 6cm para la cabeza, tres centímetros para lo que se considera tronco, 4cm para la falda, y 5cm para las piernas dando un total de 18cm exactos.

El caso de la figura en la imagen ML001730aD es interesante porque nos permite seguir reflexionando acerca de la altura de las figuras humanas. En este caso la altura hallada es de 15cm, sin embargo al momento de medir solo se consideró la cabeza hasta la forma de turbante que lleva el personaje. Esto nos permite obtener una medida menor que el personaje que es tirado de los cabellos. Así tenemos las siguientes medidas para este personaje: Cabeza 3.5cm, tronco 4.5cm, prenda a manera de falda 2.5cm y piernas 4.5cm. Se

observa una cabeza de una medida menor que el tronco y las piernas producto de lo que habíamos estado mencionando.

La pieza ML001731 presenta también una combinación de guerreros y prisioneros. Tenemos así cuatro personajes, dos prisioneros que los veremos más adelante y dos de ellos guerreros que se observan en: ML001731aI y ML001731cI. Todas las medidas de estos personajes terminan en cantidades exactas o en cinco décimas. Otra característica importante en estos personajes es que podemos diferenciar las medidas de las cabezas de los guerreros de los prisioneros. Para este caso si se ha considerado la cabeza del guerrero junto con el casco como una sola unidad.

Las figuras de guerreros que podemos observar, en las imágenes ML001731aI y ML001731cI presentan las siguientes medidas correspondientemente. En lo que se considera cabeza, tronco, falda y piernas en el primer caso tenemos: 5.5cm, 3cm, 2cm, 4.5cm que dan un total de 15cm y en el otro caso las medidas son: 6cm, 2.5cm, 2cm, 4cm que dan un total de 14.5cm. Por otra parte los prisioneros representados en las imágenes ML001731aD y ML001731cD presentan las siguientes medidas 3cm, 4cm, 0cm, 6.5cm, total 13.5cm y 3cm, 3.5cm, 0cm, 6cm, total 12.5cm.

Como observamos las cabezas de los guerreros son mucho más grandes que la de los prisioneros. Esto se da también porque en la medida de estos guerreros se añadió el casco por considerarlo una unidad con la cabeza.

Un estilo diferente es la pieza ML001734 que se puede observar en las imágenes ML001734aC, ML001734bC, ML001734cD, ML001734cI. Son figuras menos estilizadas con cuerpos bastante anchos. Otra pieza con figuras de guerreros también de un estilo distinto es ML001747 observable en las imágenes ML001747aD, ML001747cD, ML001747dD, es un estilo con una mayor linealidad y con proporciones que responden al prototipo. También tenemos la pieza ML001748 cuyos personajes los podemos ver en las imágenes ML001748aD, ML001748aI, ML001748bC, ML001748cI. Siguiendo con este mismo sentido de colocar solo personajes en línea que ocupen la

parte central y cuya altura cubre la altura de la cerámica esta la pieza ML001749 cuyos personajes se observan en las imágenes ML001749aD, ML001749bl y ML001749cC.

Finalmente una pieza diferente en cuanto a distribución de los personajes es la número ML010849 cuyos personajes guerreros los podemos observar en las imágenes: ML010849(1), ML010849(2), ML010849(3), ML010849(4), ML010849(5), ML010849(6), ML010849(7) y ML010849(8). El promedio de la altura de estos guerreros es 5.33cm.



ML001730aD



ML001730al



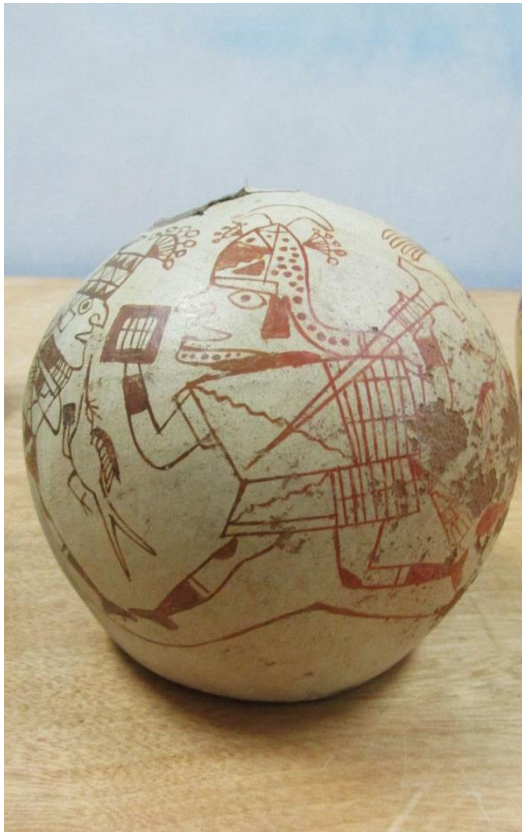
ML001730cD



ML001731aI



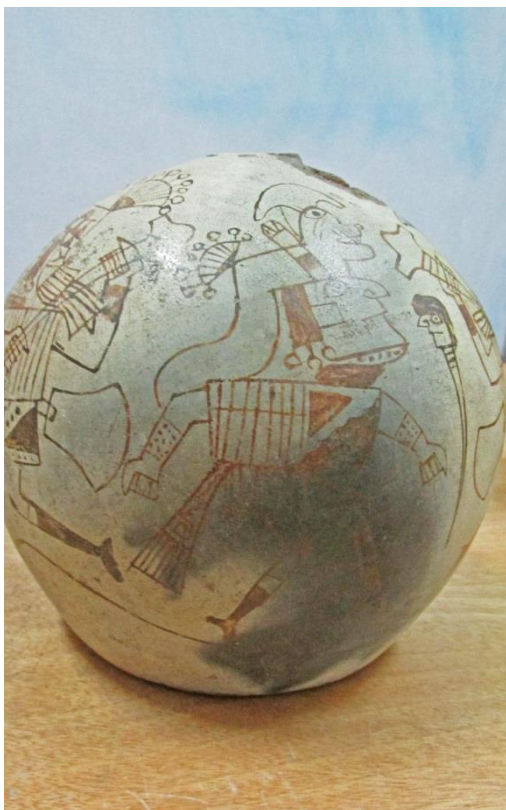
ML001731cI



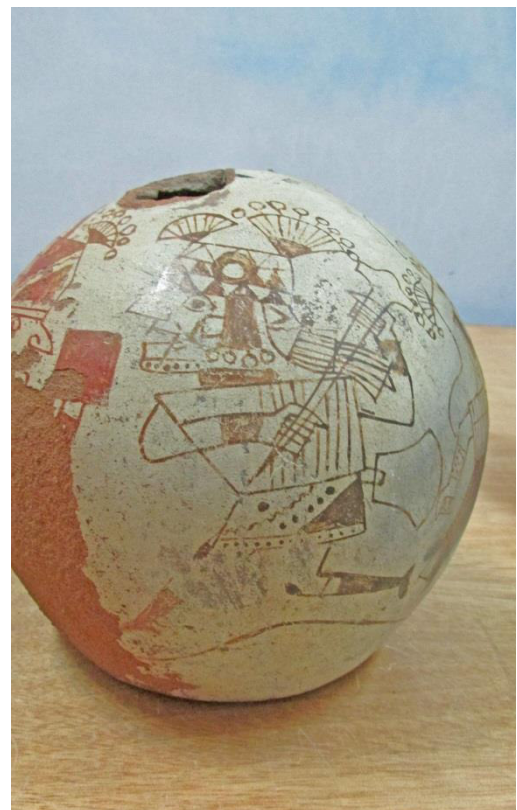
ML001734aC



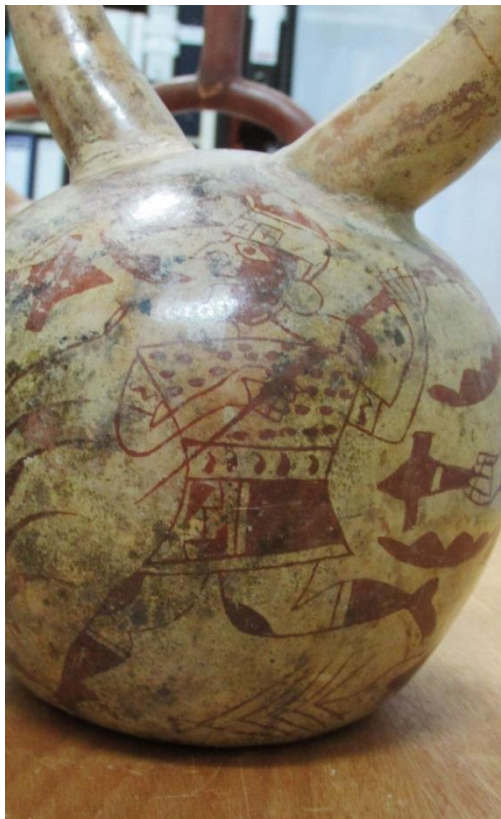
ML001734bC



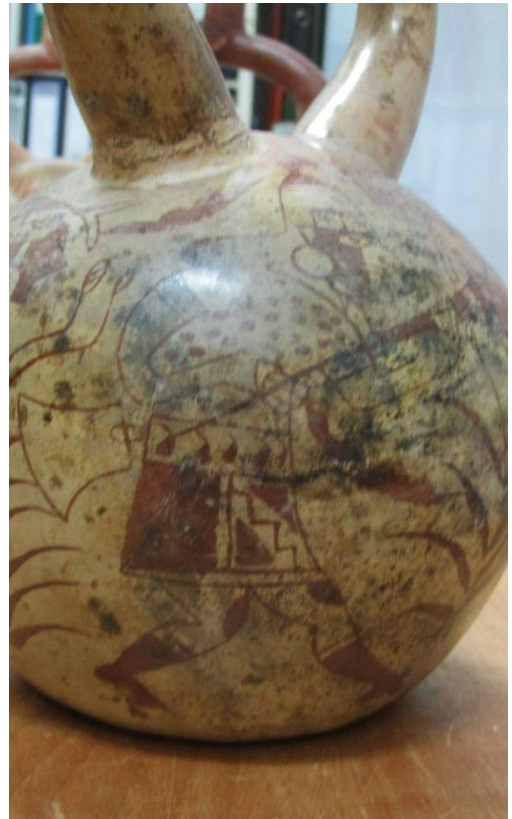
ML001734cD



ML001734cI



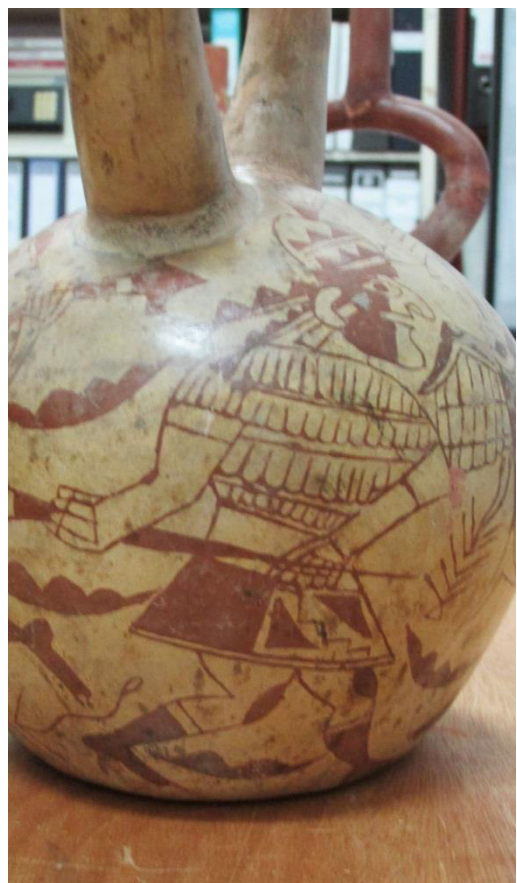
ML001747aD



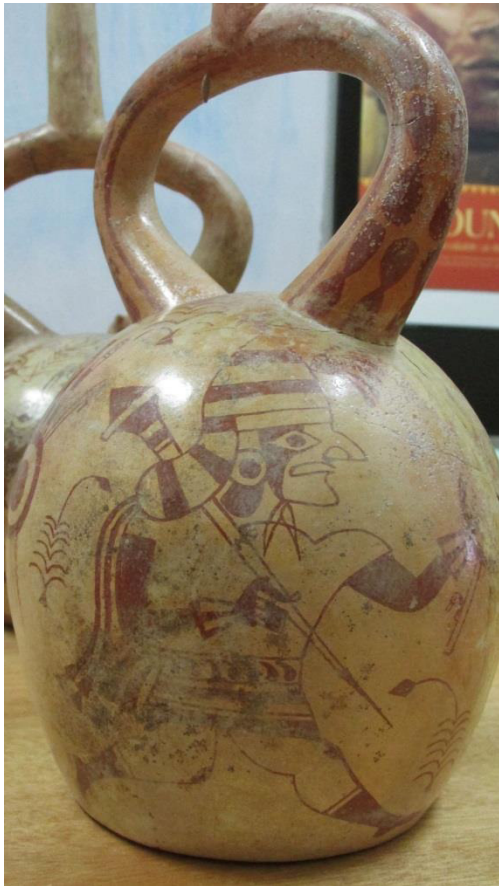
ML001747aI



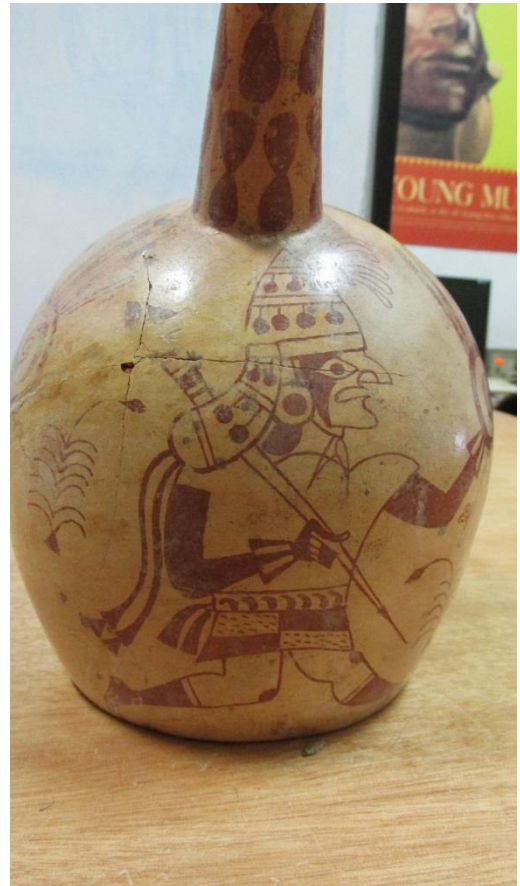
ML001747cD



ML001747dD



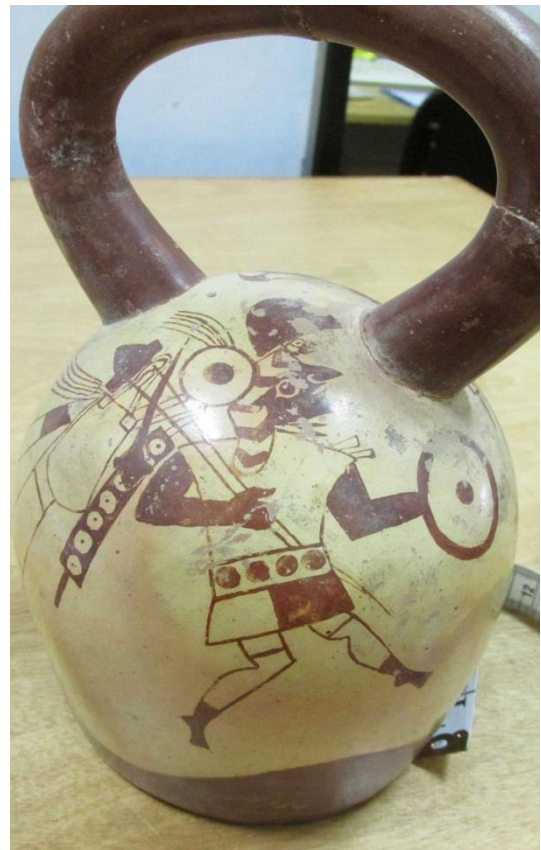
ML001748aD



ML001748bC



ML001748cI



ML001749aD



ML001749cC



ML010849(3)



ML010849(1)



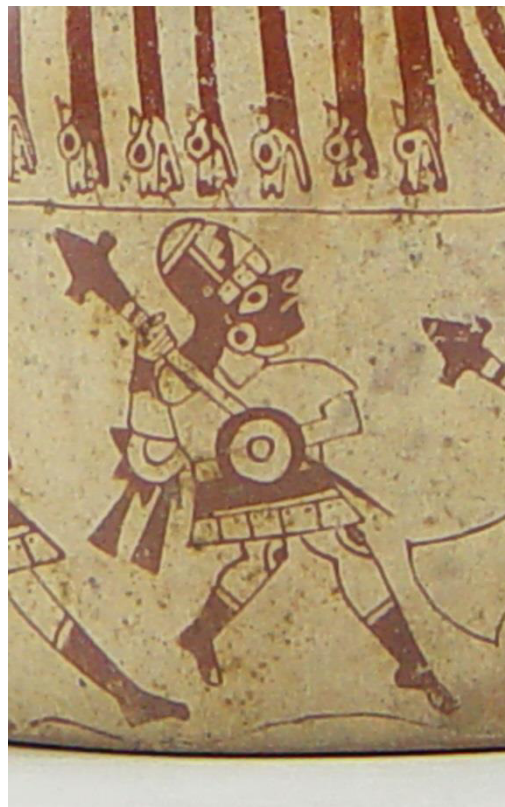
ML010849(2)



ML010849(4)



ML010849(5)



ML010849(6)



ML010849(7)



ML010849(8)



ML013661als

4.7.14 El prisionero

El personaje del prisionero es fácil de identificar porque se encuentra desnudo y se puede observar su miembro viril descubierto, casi siempre comparte las escenas con guerreros, por lo que lo vamos a encontrar en piezas que ya han sido antes mencionadas: ML001730, ML001731 y ML001749. Solo en una pieza la ML013661 es predominante la figura del prisionero, por la cantidad y el número de acciones que representa, la pieza parece haber sido fabricada para exhibir a este personaje.

En la primera pieza mencionada ML001730 se podría hablar de dos prisioneros; la figura ML001730al muestra a un guerrero que se encuentra en una transición a convertirse en prisionero al ser tirado de los cabellos, pero ha sido tratado cuando se habló del personaje del guerrero por encontrarse todavía vestido; el otro prisionero que se observa en ML001730cl presenta una cabeza de 4.5cm, un tronco de 4.5cm y unas piernas de 6cm lo que da una altura de 15cm exactos, lo que muestra el uso de medidas para crear la figura.

La pieza ML001731 nos presenta dos prisioneros ML001731aD y ML001731cD. Las medidas de estas figuras de cabeza, tronco y piernas son: 3 cm, 4 cm, 6.5cm lo que resulta 13.5cm en el primer caso; luego 3cm, 3.5cm y 6cm lo que resulta 12.5cm en el segundo caso.

La pieza ML001749 nos presenta a un prisionero ML001749bl cuyas medidas son: 2.3cm cabeza, 2.3cm tronco y 5.9cm cintura. La cabeza y el tronco tienen igual medida.

En la pieza con mayor números de prisioneros ML013661 observamos nueve figuras de prisioneros en las figuras e imágenes: ML013661(1), ML013661(2), ML013661(3), ML013661(4), ML013661(5), ML013661(6), ML013661(7), ML013661(8) y ML013661(9). Existe una tendencia a mantener proporciones reales a diferencia de las figuras antes mencionadas por lo que el tronco es de mayor medida que la cabeza; en cuanto a las piernas son siempre de mayor tamaño que las partes antes mencionadas. Hay que observar que

estas figuras no se encuentran ocupando toda la vasija ni tienen la cabeza en el extremo superior de la esfera, ocupan espacios reducidos y específicos sobre la superficie esférica.

Podemos observar entonces que para el caso de los prisioneros que cuando las figuras ocupan casi toda la esfera desde la parte superior hasta la base, la cabeza y el tronco tienen igual o similares medidas esto se puede observar en las piezas: ML001730, ML001731 y ML001749 sin embargo cuando no abarcan toda la esfera y están ocupando espacios dentro de esta sus medidas tienden a tener proporciones más de acuerdo a una figura humana real como es el caso de los prisioneros que se observan en la pieza ML013661.



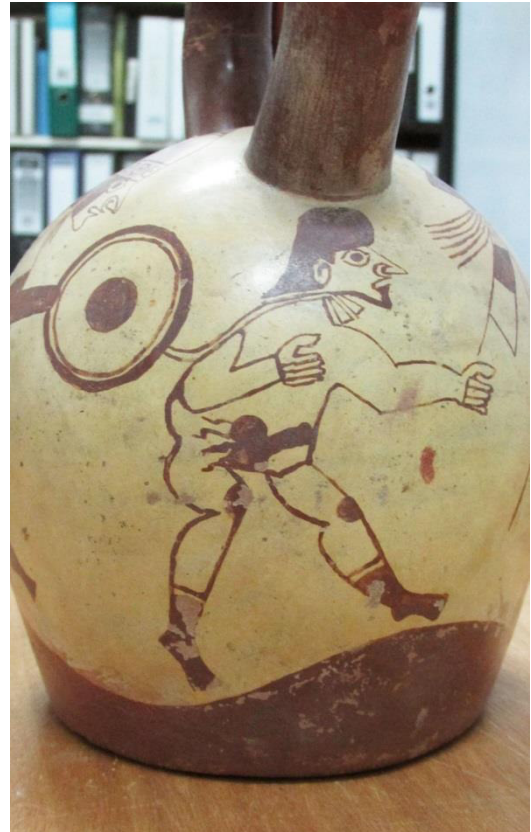
ML001730cl



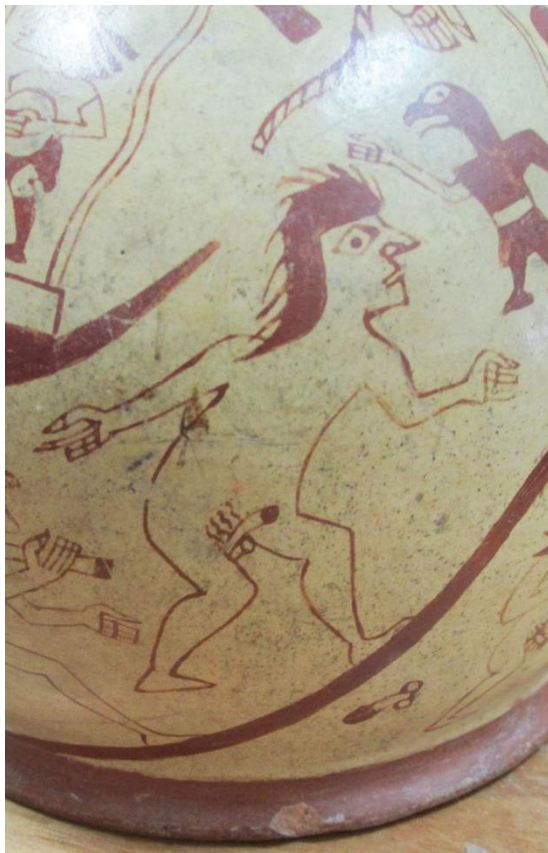
ML001731aD



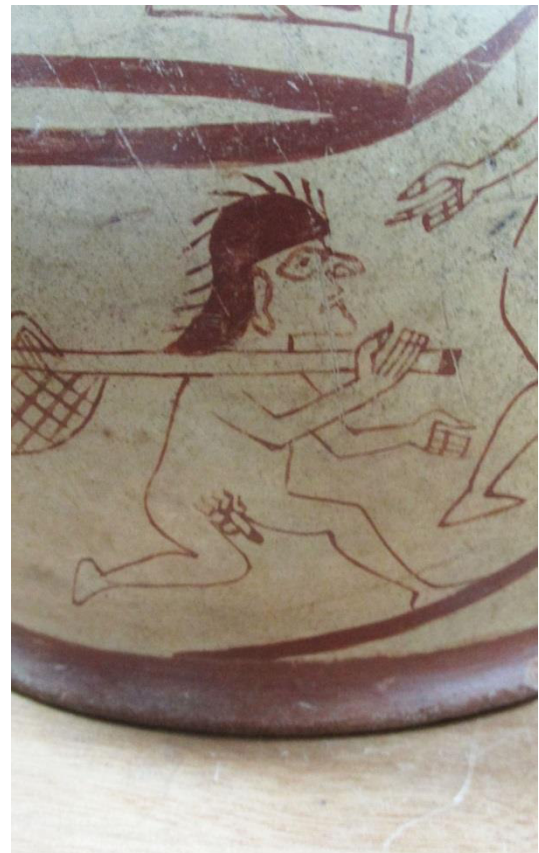
ML001731cD



ML001749bl



ML013661(1)



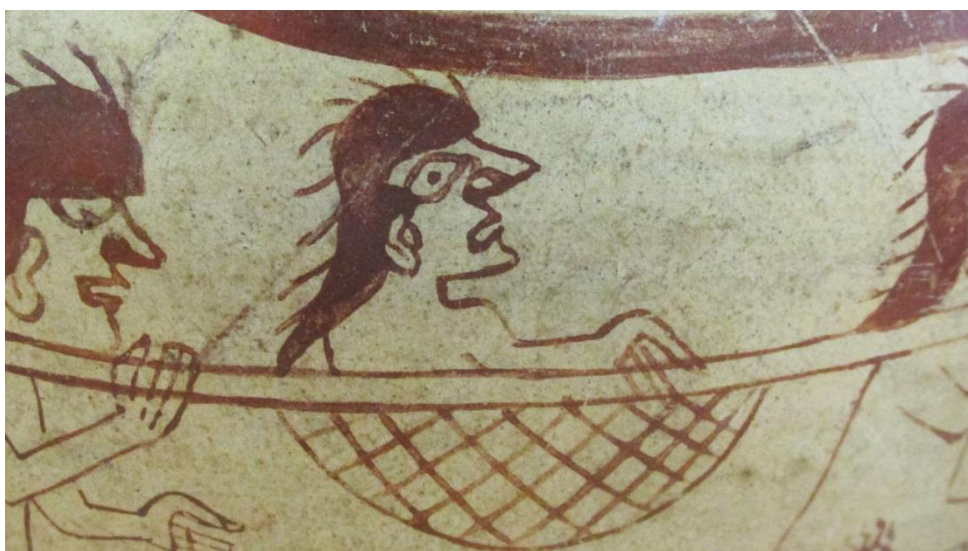
ML013661(2)



ML013661(4)



ML013661(5)



ML013661(3)



ML013661(8)



ML013661(6)



ML013661(7)



ML013661(9)

4.8 Selección de figuras de pie en el que se establece el canon mochica

De todas las figuras presentadas en el cuadro anterior (página 88) hemos seleccionado aquellas que se encuentran de pie y en las que se pueda medir solo la cabeza sin el tocado. Con los resultados de estas medidas, por cada figura hemos hallado los porcentajes de cada parte del cuerpo que sumados nos da el 100% del total de la altura; sacando el promedio de todos los porcentajes por cada una de las partes de 71 figuras obtenemos un promedio final donde la cabeza es el 31%, el tronco el 26%, la falda el 21% y las piernas el 24% estos promedios sumados nos deben de dar un 100%, en este caso al trabajar con promedios nos dan 102%, estas proporciones vendrían a ser el canon de la figura humana mochica (Ver imagen 25).

código	tipo	consider	Cabeza	tronco	falda	piernas	total
ML001730aI	guerrero	CABEZA	33%	17%	22%	28%	100%
ML001730aD	guerrero	CABEZA	23%	30%	17%	30%	100%
ML001730cD	guerrero	CABEZA	25%	29%	20%	26%	100%
ML001734cI	guerrero	CABEZA	34%	23%	14%	29%	100%
ML002134aC	rec. caracol	CABEZA	28%	23%	28%	20%	100%
ML002134aD	rec. caracol	CABEZA	28%	22%	23%	27%	100%
ML002134aI	rec. caracol	CABEZA	25%	25%	25%	25%	100%
ML002134dD	rec. caracol	CABEZA	28%	25%	22%	25%	100%
ML002134bI	rec. caracol	CABEZA	31%	29%	17%	24%	100%
ML002356(1)	corredores	CABEZA	38%	19%	19%	24%	100%
ML002356(2)	corredores	CABEZA	39%	21%	29%	11%	100%
ML002356(4)	corredores	CABEZA	29%	21%	26%	24%	100%
ML002356(6)	corredores	CABEZA	26%	24%	26%	24%	100%
ML002356[a]	corredores	CABEZA	32%	22%	27%	19%	100%
ML0023569[d]	corredores	CABEZA	27%	27%	27%	19%	100%
ML0023569[e]	corredores	CABEZA	34%	23%	29%	14%	100%
ML002356[f]	corredores	CABEZA	29%	29%	29%	14%	100%
ML002356[g]	corredores	CABEZA	28%	23%	25%	25%	100%
ML002364A	corredores	CABEZA	40%	21%	24%	16%	100%
ML002364B	corredores	CABEZA	32%	19%	22%	26%	100%
ML002364D	corredores	CABEZA	46%	15%	23%	15%	100%
ML002364E	corredores	CABEZA	32%	24%	23%	21%	100%
ML002364F	corredores	CABEZA	31%	23%	23%	23%	100%
ML002369cC	corredores	CABEZA	31%	23%	23%	23%	100%
ML002369dDs	corredores	CABEZA	29%	20%	27%	24%	100%
ML002369aCs	corredores	CABEZA	30%	20%	30%	20%	100%
ML002369bDs	corredores	CABEZA	27%	27%	27%	18%	100%
ML002369bI	corredores	CABEZA	25%	17%	30%	28%	100%

ML002369cDi	corredores	CABEZA	30%	30%	20%	20%	100%
ML002369cli	corredores	CABEZA	24%	19%	21%	35%	100%
ML002369dli	corredores	CABEZA	26%	11%	26%	37%	100%
ML002369aDi	corredores	CABEZA	30%	20%	20%	30%	100%
ML002369ali	corredores	CABEZA	27%	18%	27%	27%	100%
ML002371(2)	corredores	CABEZA	29%	22%	18%	31%	100%
ML002371(3)	corredores	CABEZA	31%	29%	17%	23%	100%
ML002371(4)	corredores	CABEZA	23%	23%	23%	32%	100%
ML002371(5)	corredores	CABEZA	23%	23%	23%	31%	100%
ML002371(6)	corredores	CABEZA	31%	27%	17%	25%	100%
ML002371(7)	corredores	CABEZA	34%	26%	26%	13%	100%
ML002371(9)	corredores	CABEZA	19%	22%	16%	43%	100%
ML002371(10)	corredores	CABEZA	18%	27%	27%	27%	100%
ML002371(11)	corredores	CABEZA	20%	30%	17%	33%	100%
ML002371(12)	corredores	CABEZA	30%	30%	20%	20%	100%
ML002371(13)	corredores	CABEZA	18%	27%	27%	27%	100%
ML002371(14)	corredores	CABEZA	31%	26%	13%	31%	100%
ML004112bl	cer. Coca	CABEZA	24%	30%	16%	29%	100%
ML010849(1)	guerrero	CABEZA	25%	20%	20%	34%	100%
ML010849(2)	guerrero	CABEZA	22%	20%	20%	39%	100%
ML010849(5)	guerrero	CABEZA	26%	24%	17%	33%	100%
ML010849aDs	sacerdotisa	CABEZA	30%	21%	34%	15%	100%
ML013613al	caz. aves	CABEZA	29%	24%	14%	33%	100%
ML013613cD	caz. aves	CABEZA	34%	17%	23%	26%	100%
ML013613cl	caz. aves	CABEZA	31%	25%	19%	25%	100%
ML013613dD	caz. aves	CABEZA	30%	20%	20%	30%	100%
ML013635bC	pescador	CABEZA	53%	20%	20%	7%	100%
ML013635aC	pescador	CABEZA	43%	27%	17%	13%	100%
ML013655(2)	danzante	CABEZA	29%	29%	20%	21%	100%
ML013655(3)	danzante	CABEZA	25%	34%	18%	24%	100%
ML013655(4)	danzante	CABEZA	27%	33%	20%	20%	100%
ML013655(5)	danzante	CABEZA	26%	32%	19%	22%	100%
ML013655(6)	danzante	CABEZA	28%	30%	19%	23%	100%
ML013655(7)	danzante	CABEZA	35%	28%	13%	24%	100%
ML013655(9)	danzante	CABEZA	32%	32%	11%	26%	100%
ML013655(10)	danzante	CABEZA	24%	43%	12%	21%	100%
ML013655(14)	danzante	CABEZA	33%	33%	11%	22%	100%
ML013655(15)	danzante	CABEZA	31%	23%	23%	23%	100%
ML013655(16)	danzante	CABEZA	41%	24%	20%	14%	100%
ML013655(18)	danzante	CABEZA	28%	28%	19%	25%	100%
ML013655(19)	danzante	CABEZA	30%	26%	19%	26%	100%
ML013660ac	bádminton	CABEZA	40%	12%	16%	31%	100%
ML013660cC	bádminton	CABEZA	39%	19%	19%	23%	100%
TOTAL			31%	26%	21%	24%	102%

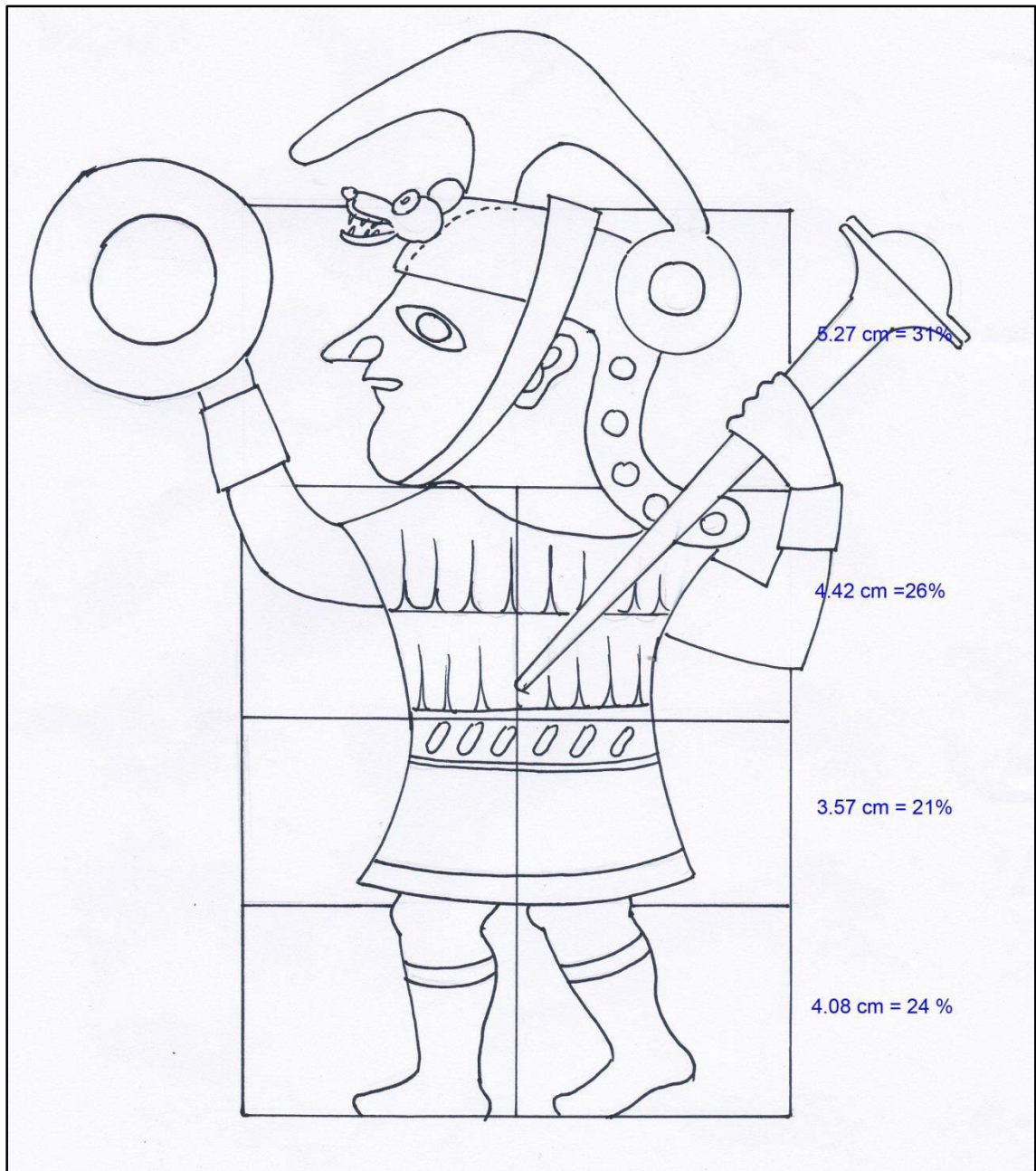


Imagen 25: Canon de la figura humana mochica, representación de guerrero. Cuya altura en este caso tiene una medida de 17cm que se distribuyen en cuatro partes con porcentajes de 31% cabeza, 26% tronco, 21% falda y 24% piernas. En centímetros sería equivalente a cabeza: 5.27 cm, tronco: 4.42 cm, falda: 3.57 cm y piernas: 4.08 cm.

CONCLUSIONES

1. El concepto de canon en la figura humana debe entenderse como el uso de reglas o convenciones que han sido utilizadas en diferentes culturas con características plásticas propias por ejemplo una proporción que toma siete veces el tamaño de la cabeza para la altura total de la figura o en la búsqueda de una figura realista o abstracta.
2. El uso de un canon en el arte ha sido una constante en diferentes épocas y lugares, como por ejemplo en Egipto, Grecia y Olmeca. Su estudio ha partido de propuestas teóricas que han buscado determinar el uso de medidas. Dichas propuestas nunca han quedado totalmente establecidas y han continuado siendo materia de discusión y estudio pero se han convertido en aportes para entender los cánones artísticos y en general el arte de dichos pueblos.
3. En el caso del canon de la figura humana en el arte mochica hemos encontrado dos propuestas; la más importante por el alcance de la publicación es la de Christopher Donnan quien establece que la figura humana tiene un canon de tres cabezas, el otro canon sería el de Alomía Desmé que utiliza la medida del rostro a la cual llama distancia "M" y la compara con las otras partes del cuerpo. Ambas propuestas sin embargo han sido elaboradas a partir de la imagen plana cuando las figuras están diseñadas sobre una superficie volumétrica.
4. Los estudios propuestos sobre la figura humana mochica deben realizarse teniendo en cuenta la superficie esférica y no deben realizarse con los dibujos ni fotografías dado de que la imagen plana no considera la distorsión visual, lo que puede llevar a errores de observación como la propuesta realizada de la altura de tres cabezas como unidad de medida planteada por Donnan (1999).

5. La representación de las figuras humanas se hace más profusa durante la fase IV que en las fases anteriores, incluso hay una tendencia a humanizar o animar objetos poniéndoles brazos y piernas. Es en esta fase donde aparecen también las figuras humanas femeninas y las actividades sexuales y eróticas. Durante la fase IV van a aumentar las representaciones de temas ya existentes como el combate y la caza de venados y se dará la aparición de nuevos temas como los relacionados a la música o la caza de caracoles.
6. En cuanto a la plástica el arte de la pintura de línea fina parece acercarse de forma gradual hacia una búsqueda realista de la figura, en un proceso evolutivo que va desde la fase I hasta la fase V. Aunque hay que aclarar que tal proceso no se dio en todo el espacio geográfico mochica dividido en la Región Norte y la Región Sur.
7. La secuencia estilística de Larco (1948) es aplicable a la Región Sur Mochica entre los valles de Chicama y Nepeña. Por lo que nuestra investigación está más enfocada en establecer el canon de la figura humana mochica dentro de esa región que se corresponde con las piezas que hemos examinado en el Museo Larco, cuya colección de piezas procede mayoritariamente de la misma zona.
8. El estudio de la iconografía mochica ha llevado a planteamientos teóricos importantes. Para Donnan la inmensa cantidad de figuras humanas mochica están circunscritas a un número limitado de temas, es decir las escenas representadas no son sueltas ni libres sino que se corresponden con un tema. Anne Marie Hocquenghem utiliza un calendario anual agrícola el cual relaciona con la iconografía mochica, además de un paralelismo entre las actividades humanas y de dioses.
9. El estudio del canon de la figura humana mochica parte de la idea de que podemos separar las figuras humanas de las figuras de deidades. Pero esto es verificable solo por la observación hasta cierto límite, dado

de que existe la posibilidad de que personajes humanos estén representando deidades o que personajes que representen deidades sean en realidad humanos vestidos como deidades, lo que nos llevaría a estudiar las figuras antropomorfas de deidades, lo cual está fuera de los límites de nuestra investigación, pese a ello en la mayoría de las figuras humanas seleccionadas queda claro que es una figura humana, por no poseer el más mínimo rasgo sobrenatural en su cuerpo o vestimenta.

10. A partir de los estudios de Donnan (1999), Hocquenghem (1987) y otros trabajos en cuanto al tema, se ha podido establecer 14 tipos de figuras humanas que se pueden sustentar tanto por estudios iconográficos como por evidencias arqueológicas, como por ejemplo los artefactos que presentan los personajes representados: dardos, portaestandartes, espátulas, estólicas, etc. con lo que podemos verificar que estas escenas fueron actividades reales. Estos tipos son:

1. El sacerdote
2. La sacerdotisa
3. El Personaje principal en la Ceremonia de sacrificio o de la presentación
4. El personaje que participa en la Ceremonia de la hoja de coca
5. El cazador de venados
6. El cazador de aves
7. El recolector de caracoles
8. El pescador
9. El personaje transportado en un caballito de totora
10. El corredor ritual
11. El personaje del Bádminton ceremonial o Lanzamiento de las flores
12. El músico y el danzante de la soga
13. El guerrero
14. El prisionero

11. Existe un consenso en afirmar que todas estas actividades fueron rituales y no simples actividades cotidianas como por ejemplo en la caza o el combate, esto lo demuestran las evidencias arqueológicas.
12. Existen algunas convenciones plásticas en cuanto a la representación de la figura humana planteadas principalmente por Donnan como por ejemplo el mostrar las figuras siempre de perfil. Durante la fase IV se produce la mayor cantidad de recursos técnicos y plásticos, como el aumento de la cámara esférica y la utilización de la línea en espiral y la representación de figuras pequeñas para representar figuras que se encuentran alejadas del primer plano.
13. El canon de la figura humana mochica en cerámica botella gollete asa estribo fase IV en la colección estudiada, que consta de un corpus de 159 figuras humanas, tiene características en el que las proporciones del cuerpo pueden ser mayoritariamente divididas en cuatro partes: la cabeza en el que normalmente encontramos un tocado que muchas veces no permite el punto desde donde medir esta parte; el tronco en el que los personajes muchas veces usan una prenda a manera de camisa y otras veces esta descubierto, una prenda a manera de falda y finalmente la parte de las piernas junto con los pies.
14. Con un grupo de 71 figuras humanas de pie de las 159 del corpus en las que se podían separar las cabezas de los tocados para realizar la medición de la altura del cuerpo; se ha podido establecer un canon para la figura humana mochica. Se ha trabajado los porcentajes de cada parte del cuerpo (cabeza, tronco, falda y piernas) que constituyen el 100% de la altura. Con los porcentajes se tienen las proporciones (por ejemplo: 50% sería la mitad, 33% sería la tercera parte, etc.); el promedio de ellos es el resultado final. De tal forma que el canon ideal para la figura humana mochica es: la cabeza 31%, el tronco 26%, la falda 21% y las piernas 24%; todas estas partes suman el total de la altura.

15. No hemos encontrado un canon diferente por cada tipo de figura humana mochica representada, existen piezas en que las medidas son más exactas es decir no terminan en milímetros y se adecuan mejor al canon propuesto, pero eso se da en los distintos tipos de figuras humanas. El único tipo de figura humana que presenta una diferencia en las proporciones es el prisionero porque se representa desnudo y sin tocados.
16. Las figuras sentadas poseen un patrón que es la medida de la cabeza con un promedio del 50% de la altura total.
17. Las características plásticas del canon de la figura humana mochica son de una figura esquematizada que busca representar la realidad.
18. El artista mochica ha considerado además la distorsión visual que genera la superficie esférica sobre la cual está trabajando, por ello el agrandamiento de la cabeza se hace indispensable, para que la observación de la cerámica al mismo nivel de la vista no distorsione la figura y empeequeñezca la cabeza.
19. Para medir una figura humana mochica sobre la superficie esférica de la cerámica es necesario muchas veces considerar algunos complementos del tocado dado de que puede encontrarse cubriendo la cabeza o parte de esta como sería el uso del turbante, esta dificultad puede llevarnos a obtener una consideración subjetiva de la altura que se ha buscado disminuir pero que la variabilidad de casos muchas veces no lo permite. Sin embargo es la observación visual de toda pieza la que valida las proporciones halladas y las medidas obtenidas sirven como apoyo.
20. Sin embargo las figuras en muchos de los casos no dan lugar a dudas es decir pueden medirse sin ninguna dificultad ni decisión arbitraria, muchas de estas medidas son en centímetros exactos tanto en sus

partes como en el tamaño total y que son iguales a otros tamaños de figuras dentro de la misma pieza, lo que nos lleva a deducir el uso de algún sistema de medición.

21. El máximo aprovechamiento de la superficie esférica es una de las características en que se maneja la representación de la figura humana mochica prueba de ello es el uso del área central para las figuras humanas principales cuya línea se vale de la curvatura de la esfera para seccionar las partes del cuerpo humano lo que pudimos comprobar al momento de colocar el centímetro sobre las piezas o el desarrollo del espiral que permite colocar un mayor número de personajes en una superficie reducida.

BREVE GLOSARIO DE TÉRMINOS

Pintura de línea fina: Término utilizado para referirse a aquella pintura en la que se realizaba un trazo con una punta sobre la cerámica para después pintar el trazo de tal manera que la línea de color es bastante fina.

Canon: Se refiere al uso de las proporciones y medidas en la representación de la figura humana.

Escena: Equivalente a actividad, acción particular que se lleva a cabo y que se encontraría dentro de una estructura mayor que sería el tema o la representación.

Estilo: Características particulares que definen y diferencian un objeto artístico de otro y una manera de expresión.

Iconografía: En un sentido general es el estudio del significado de lo representado. La iconografía como metodología de la historia del arte tiene tres niveles: nivel pre-iconográfico, nivel iconográfico y nivel iconológico

Fase: Dentro de la cerámica mochica, cada una de las cinco fases o etapas distinguibles establecidas por Rafael Larco en 1948.

Personaje: Es la figura humana o figura de deidad que se encuentra representada y que tiene una función dentro de la escena.

Tema: SegCastiñeiras en *Introducción al método iconográfico* (1998) acerca de tema afirma: "El tema es el asunto en torno al cual se construye la obra de arte. La mayoría de las veces se corresponde con el título que se les da a las obras." Acción representada de forma repetitiva.

Tipo: Modelo, ejemplar, clase, índole. Representación de una figura humana con determinadas características.

Género: Conjunto de seres que tienen uno o varios caracteres comunes.

BIBLIOGRAFÍA

Alcina Franch, José. (1982). *Arte y antropología*. Madrid, Alianza Editorial.

Alomía Desmé, Miguel Angel. (1991). *Análisis gráfico de las ilustraciones Mochica y su aplicación en el diseño gráfico*. Tesis para obtener el grado de Bachiller. Lima, PUCP – Facultad de Arte.

Bautista Durán, Antonio. (1994). *El canon en el arte. Reglas y prescripciones en torno a la figura humana*. Tesis doctoral. Sevilla, Universidad de Sevilla.

Blanco Freijeiro, Antonio. (1989). *El arte egipcio (I)*. Madrid, Gráficas Nilo.

Bourget, Steve. (1994). “El mar y la muerte en la iconografía Moche.” En: *Moche: propuestas y perspectivas*. Lima, UNT y PUCP, pp. 425 – 447.

Bolaños, César. (2007). *Origen de la música en los andes: instrumentos musicales, objetos sonoros y músicos de la región andina precolonial*. Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Bordes, Juan. (2003). *Historia de las teorías de la figura humana. El dibujo, la anatomía, la proporción, la fisiogonomía*. Madrid, Cátedra.

Canziani, A., J. (1989). *Asentamientos humanos y formaciones sociales en la Costa Norte del Antiguo Perú (del Paleolítico a Moche V)*. Lima, Ediciones IDEA.

Castiñeiras, Manuel. (1998). *Introducción al método iconográfico*. Barcelona, Ariel. 251p.

Castillo, Luis Jaime. (1987). *Personajes míticos, escenas y narraciones en la iconografía mochica*. Memoria (Tesis) para obtener el grado de Bachiller en Humanidades con mención en Arqueología. Lima, PUCP. Facultad de Letras y Ciencias Humanas.

Castillo, Luis Jaime. (2000). *La Ceremonia del Sacrificio. Batallas y muerte en el arte Mochica*. Lima, Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera.

Chicoine, David. (2011). "Death and religion in the southern moche periphery funerary practices at Huambacho, Nepeña Valley, Peru". *Latin American Antiquity* 22 (4), pp. 525 – 548.

Cisneros, Leonor y Lumbreras, Luis Guillermo. (1980). *Historia general del ejército peruano. Los orígenes*. Tomo I. Lima, Ministerio de Guerra del Perú.

Crespo Fajardo, José Luis. (2009). *Perspectiva gráfica de Juan de Arfe: análisis y trascendencia de su teoría artística sobre la figura humana*. Tesis doctoral. Sevilla, Universidad de Sevilla.

Coe Michael, Dean Snow y Elizabeth Benson (1994). *La América Antigua. Civilizaciones precolombinas. Volumen I. Atlas Culturales del Mundo*. Barcelona, Ediciones Folio, SA.

De la Fuente, Beatriz. (1987). "Tres cabezas colosales olmecas procedentes de San Lorenzo Tenochtitlan, en el nuevo Museo de Antropología de Xalapa". En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Volúmen XV, número 58, pp. 13-28.

De Lavalley, José Antonio [Dir.]. (1989). *Culturas precolombinas Moche*. Serie: Colección Arte y tesoros del Perú. Lima, Banco de Crédito del Perú.

Donnan, Christopher B. (1982 A). "La caza del venado en el arte mochica." En: *Revista del Museo Nacional*. Tomo 46, Lima, pp. 235-250.

Donnan, Christopher B. (1982 B). "Dance in Moche Art". En: *Ñawpa Pacha*. No 20, pp. 97-120.

Donnan, Christopher B. (1985). Archaeological Confirmation of a Moche Ceremony. *Indiana*, (10), pp. 371 – 381. Fecha de consulta: 31 de julio del 2015. Disponible en:

<http://www.iai.spk-berlin.de/es/publicaciones/indiana/numeros-publicados.html>

Castillo, Luis Jaime y Donnan, Christopher. (1994). “Los Mochicas del Norte y los Mochicas del Sur”. En: *Vicús*. Krzysztof Makowski... [et al.]. Lima, Banco de Crédito del Perú.

Donnan, Christopher B. and Donna McClelland (1999). *Moche fineline painting: its evolution and its artists*. Los Angeles, UCLA Fowler Museum of Cultural History. (Obra traducida por Guillermo A. Cock sin edición de publicación).

Fatás, Guillermo y Borrás, Gonzalo. (1999). *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*. Madrid, Alianza.

Gil, Francisco. (2010). *Morfometría y cerámicas áticas del siglo IV a.C. Las cráteras de campana del Grupo de Telos*. Tesis de Master en Arqueología Aplicada, Universidad de Murcia.

Golte, Jürgen. (2009). *Moche cosmología y sociedad: una interpretación iconográfica*. Lima, CBC; IEP.

Gombrich, E. H. (1997). *Gombrich esencial*. Madrid, Editorial Debate.

Harth-Terré, Emilio. (1976). *El vocabulario estético de los mochicas: una lengua muerta que vive en su arte*. Lima, Juan Mejía Baca.

Hernández González, Román. (1993). *Aspectos estructurales formativos y significativos del canon de proporción en la escultura*. Tesis doctoral. Tenerife, Universidad de La Laguna.

Hocquenghem, Anne Marie.

(1977). « Les representations de chamans dans l'iconographie mochica ». *Ñawpa Pacha*. N 15, pp. 123 – 130, lams XXXVII, XXXVIII. Berkeley.

(1987). *Iconografía mochica*. Lima, PUCP Fondo Editorial.

Hocquenghem, Anne Marie y Lyon, Patricia J. (1980). “A class of anthropomorphic supernatural females in moche iconography”. *Ñawpa Pacha*. N 18, pp. 27 – 48, grabados III – IV. Berkeley.

Holmquist Pachas, Ulla Salera. (1992). *El personaje mítico femenino de la iconografía mochica*. Memoria (Tesis) para obtener el grado de Bachiller en Humanidades con mención en Arqueología. Lima, PUCP. Facultad de Letras y Ciencias Humanas.

Horcajada Gonzáles, Ricardo. (2011/2012). Apuntes generales de anatomía morfológica aplicada cánones y proporciones. Madrid, Facultad de Bellas Artes de San Fernando - Universidad Complutense de Madrid. Fecha de consulta: 31 de julio del 2015. Disponible en:
http://eprints.ucm.es/13413/1/CÁNONES_ANTROPOMÉTRICOS_APLICADOS_AL_DIBUJO_DE_FIGURA.pdf

Instituto de Investigaciones de Arte Peruano y Americano. (1949). *Cerámica peruana*. Mochica Nazca. En: *Documentos de arte peruano VII*. Lima, s/e.

Jiménez Borja, Arturo. (1938). *Moche*. Lima, Lumen.

Kaulicke, Peter. (1993). “La cultura mochica: arqueología, historia y ficción”. En: *Histórica*. Revista del Departamento de Humanidades PUCP vol. 17, no I, p. 93 – 107.

Larco Hoyle, Rafael. (1948). *Cronología arqueológica del norte del Perú*. Buenos Aires, Sociedad Geográfica Americana.

Larco Hoyle, Rafael. (2001). *Los mochicas*. Lima, Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera.

Manrique Pereyra, Elba. (2001). *Guía para un estudio y tratamiento de cerámica precolombina*. Lima, Concytec.

Makowski, Krzysztof. (1994). "La figura del "oficiante" en la iconografía mochica: ¿shamán o sacerdote?". En: Millones, Luis. (ed.) *En el nombre del Señor: shamanes, demonios y curanderos del norte del Perú*, pp. 52-101. Lima, Biblioteca Peruana de Psicoanálisis: Seminario Interdisciplinario de Estudios Andinos.

Makowski, Krzysztof. (2001). "Ritual y narración en la iconografía Mochica". En: *Arqueológicas*. No. 25, pp. 175-203.

Merkel, Friedrich Siegmund. (1896). *Handbuch der Topographischen Anatomie zum Gebrauch*. Accesible en:

[https://archive.org/details/b20416301_002]. Consulta enero de 2016.

Muelle, Jorge C. (1936). "Chalchalcha (Un análisis de los dibujos Muchik)". En: *Revista del Museo Nacional*. Tomo V, No 1, pp. 65 – 78.

Panofsky, Erwin. (1970). *El significado de las artes visuales*. Buenos Aires, Ediciones Infinito. 301pp.

Reichel-Dolmatoff, Gerardo. (1988). *Orfebrería y chamanismo: un estudio iconográfico del Museo del Oro*. Medellín, Colonia.

Renfrew, C. y Bahn, P. (2007). *Arqueología. Teorías, métodos y práctica*. Madrid, Akal.

Richer, Paul. (1893). *Cannon des proportions du corps humain*. Fecha de consulta: 31 de enero de 2016.

Accesible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k83040k/f44.item.zoom>

Rohfritsch, Agnés. (2010). "Contribución arqueométrica al estudio de las técnicas y de la organización de la producción de cerámica ritual en la sociedad Mochica (150-850 d.C., costa norte del Perú)". En: *Bulletin del'Institut Français d'Études Andines*. Lima, 2010, 39(2).

Sawyer Reed, Alan. (1966). *Ancient peruvian ceramics: the Nathan Cummings Collection*. New York, Museum of Modern Art.

Shimada, Izumi. (1994). *Pampa Grande and the Mochica Culture*. Texas, University of Texas Press.

Shimada, Izumi y otros. (2006). "Estudios arqueogenéticos de las poblaciones prehispánicas mochica y sican: Resultados e implicancias". En: *Arqueología y sociedad*. Revista del Museo de Arqueología y Antropología del Centro Cultural San Marcos. No 17. Lima, diciembre 2006.

Uceda, S. y Mujica, E. (Eds.). (1994). *Moche: propuestas y perspectivas: actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993*. Trujillo, Universidad Nacional de la Libertad y Lima, IFEA.

Uceda, S. y Mujica, E. (Eds.). (2003). *Moche: hacia el final del milenio: actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999*. Lima, PUCP. Fondo Editorial y Trujillo, Universidad Nacional de Trujillo, 2003.

Victorio, Patricia (2010), "Reflexiones en torno al estudio del Perú Antiguo", En: *Revista del Museo Nacional*, T. L, Lima, Ministerio de Cultura, pp.47-64.

Vilanova y Piera, Juan. (1997). *Conferencias dadas en Santander*. Santander, Universidad de Cantabria.